

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA  
MESTRADO EM MÚSICA

*EL DECAMERON NEGRO* DE LEO BROUWER: EPOPÉIAS DO HIPER-  
ROMANTISMO

FELIPE AUGUSTO VIEIRA DA SILVA

CURITIBA  
2010

FELIPE AUGUSTO VIEIRA DA SILVA

*EL DECAMERON NEGRO* DE LEO BROUWER: EPOPÉIAS DO HIPER-  
ROMANTISMO

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Música, Área de Concentração em Leitura, Escuta e Interpretação, Departamento de Artes, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, como parte das exigências para obtenção do título de Mestre em Música.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Zélia Marques Chueke

CURITIBA  
2010

Catálogo na publicação  
Sirlei do Rocio Gdulla – CRB 9ª/985  
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Silva, Felipe Augusto Vieira da  
El Decameron Negro de Leo Brouwer: epopéias do hiper-  
romantismo / Felipe Augusto Vieira da. –  
Curitiba, 2010.  
124 f.

Orientadora: Profª Drª. Zélia Marques Chueke  
Dissertação (Mestrado em Música) - Setor de Ciências  
Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

1. Música – análise, apreciação. 2. Música e literatura.  
3. Brouwer, Leo. El Decameron Negro.I. 4. Composição (música).  
I.Título.

CDD 781.17

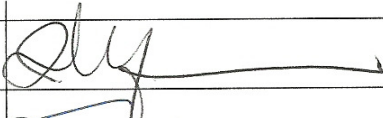
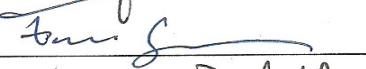
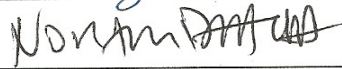
## PARECER

Defesa de dissertação de mestrado de *Felipe Augusto Vieira da Silva* para obtenção do título de **Mestre em Música**.

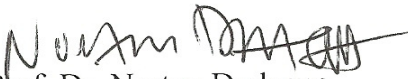
Os abaixo assinados **Zélia Chueke**, **Fredi Gerling** e **Norton Dudeque** argüiram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a dissertação:

**" El Decameron Negro de Leo Brouwer: Epopéias do Hiper-romantismo "**.

Procedida a argüição, segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Mestre em Música**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
Zélia Chueke (UFPR)		Aprovado
Fredi Gerling (UFRGS)		Aprovado
Norton Dudeque (UFPR)		Aprovado

Curitiba, 23 de novembro de 2010.

  
Prof. Dr. Norton Dudeque  
Coordenador do PPGMúsica

Norton Dudeque  
Coordenador P P G Música  
SIAPE 03440



## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, pela, vida, benção e proteção. Aos meus pais, João Mário e Neuci por apoiarem e confiarem em minhas escolhas. Aos meus irmãos, Digo e Nicolle que sempre trouxeram alegria nos momentos mais difíceis. À professora Dr. Zélia Chueke que sempre apoiou e incentivou este trabalho. Ao professor Dr. Orlando Fraga pelas numerosas vezes em que me ajudou nesta difícil empreitada. Aos amigos Emídio Bueno, Fabíola Macedo e Elisa Castro que tiveram envolvimento direto neste trabalho. À Capes pelo auxílio financeiro.

As tuas palavras são em tudo verdade desde o princípio, e cada um dos teus  
justos juízos dura para sempre.

O Salmista

## RESUMO

As práticas interpretativas e as práticas analíticas fazem cada vez mais parte do ambiente acadêmico musical. Como resultado do diálogo entre essas duas correntes este trabalho visa concretizar uma profunda reflexão sobre a obra denominada *El Decameron Negro* do compositor cubano Leo Brouwer. Dividido em dois grandes capítulos, a pesquisa buscou primeiramente contextualizá-la dentro da vida composicional de Brouwer, e conseqüentemente fazer um estudo extensivo da obra. Para fundamentar as questões estabelecidas ao longo do trabalho, foram utilizadas ferramentas analíticas pertinentes a obra. A pesquisa revelou uma grande influência da teoria da Razão Áurea, relações entre poesia e música e sobre tudo da composição modular de Béla Bartók.

## ABSTRACT

Interpretative practices and analytical practices are increasingly part of the academic musical. As a result of dialogue between these two schools this work aims to achieve a profound reflection on the work called *El Decameron Negro* by the Cuban composer Leo Brouwer. Divided into two main chapters, the first study aimed to contextualize it within the lifetime of compositional Brouwer, and therefore make an extensive study of the work. To substantiate the matters set forth throughout the work, we used analytical tools relevant to the work. The research revealed a strong influence of the theory of the Golden Section, relations between poetry and music and the modular composition of Béla Bartók.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1 – AS TRÊS FASES COMPOSICIONAIS DE LEO BROUWER	
1.1. Aspectos composicionais.....	4
1.1.1. Composições da Primeira Fase.....	6
1.1.2. Composições da Segunda Fase.....	7
1.1.3. Composições da Terceira Fase.....	9
1.2. Aspectos da terceira fase que influenciaram o <i>El Decameron Negro</i> .....	11
1.2.1. Leo Brouwer e a Nova Simplicidade.....	11
1.2.2. Composição Modular.....	12
1.2.3. Razão Áurea.....	13
1.2.4. Razão Áurea na Arquitetura e nas Artes.....	14
1.2.5. Razão Áurea na Música.....	14
1.2.6. Construção Modular de Béla Bartók.....	15
1.2.6.1. Princípios Tonais: Sistema de Eixos.....	16
1.2.6.2. Princípios Formais: Seção Áurea.....	19
1.2.6.3. O Uso dos Acordes e Intervalos: Sistema Cromático e Sistema Diatônico.....	20
CAPÍTULO 2 – <i>EL DECAMERON NEGRO</i> : COMPOSIÇÃO MODULAR E A NARRATIVA DE BROUWER	
2.1. Construção da Imagem Através da Síntese.....	25
2.2. A Literatura do <i>El Decameron Negro</i> .....	26
2.2.1. Os <i>Griots</i> e a <i>Kora</i> .....	28
2.2.2. A Obra de Brouwer.....	28
2.3. <i>El Arpa del Guerrero</i> : Modalismo e Razão Áurea.....	29
2.3.1. Forma, Simetria e Razão Áurea.....	30
2.3.2. Sistema de eixos e as funções tonais.....	45
2.3.3. Construção da Imagem.....	55
2.4. <i>La Huida de los Amantes por El Valle de los Ecos</i> : Uma construção poética.....	58
2.4.1. Poesia e a obra.....	59
2.4.2. Forma Poética-Musical.....	71
2.4.3. Construção da Imagem.....	72
2.5. <i>La Balada de Donzella Enamorada</i> : A Dança Ritual.....	74
2.5.1. A Influência dos Ritmos Afro-cubanos.....	75
2.5.2. <i>Son</i> : uma evocação ao rito Afro-cubano.....	81
2.5.3. Construção da Imagem.....	86
CONCLUSÃO.....	82
REFERÊNCIAS.....	92

## ANEXOS

I. Primeiro gráfico detalhado da estrutura completa (primeiro movimento).....	94
II. Segundo gráfico detalhado da estrutura completa (primeiro movimento).....	95
III. Partitura <i>El Decameron Negro</i> (Edição Francesa).....	96
IV. Partitura <i>El Decameron Negro</i> (Edição Cubana).....	108

## INTRODUÇÃO

O interesse pela obra de Leo Brouwer é quase unânime entre os violonistas da atualidade, influenciando consideravelmente toda uma geração de novos concertistas. Há pelo menos três aspectos do perfil de Brouwer que podem ser pesquisados : o de intérprete, o de compositor e o de pedagogo. Primeiramente, seus feitos como intérprete podem ser comparados aos de grandes violonistas, sendo um dos primeiros a pensar uma interpretação historicamente informada.<sup>1</sup> Como compositor foi responsável por uma expansão bastante significativa do repertório violonístico, e como pedagogo, sua idéias podem ser acessadas através das coleções de estudos para violão, introduzindo aos violonistas uma estética contemporânea, de execução e composição, sem precedentes. Suas atuações frente aos institutos de cultura cubana proporcionaram-lhe status de pioneiro da nova cultura cubana, a exemplo de sua influência no movimento da Nova Trova.<sup>2</sup> Poder-se-ia adicionar um quarto aspecto, a ser na verdade, aplicado aos três outros: a ótica marxista. Seu engajamento foi intenso ao ponto de ser considerado um cartão postal da nova Cuba, e divulgador da estética de esquerda. Para esse trabalho, serão abordados principalmente aspectos composicionais e, na medida do necessário, alguns aspectos históricos e biográficos, sempre em função da peça selecionada e sob a perspectiva do intérprete.

A idéia de trabalhar com o *El Decameron Negro* surgiu após o concerto de formatura realizado pelo autor no ano de 2006,<sup>3</sup> no qual foi executado o terceiro movimento da obra. Já em fase de estudo com a partitura em mãos, buscou-se obter algumas informações sobre a obra, por ser muito diferente de suas outras peças mais conhecidas no meio violonístico como *Canticum* -obra que esbanja procedimentos vanguardistas - — mas pouco foi encontrado além de informações básicas. O *El Decameron Negro* pode ser considerado em primeira instância um retorno do compositor às formas criativas mais simples, após ter passado por uma fase vanguardista. Isto despertou a curiosidade com relação aos motivos que

---

<sup>1</sup> Interpretação Historicamente Informada ou Performance Historicamente Informada (PHI), é o processo da recriação da música antiga (renascentista, barroca, clássica, romântica) procurando trazer para sua interpretação aspectos estilísticos de cada época. O intérprete neste campo atua como um arqueólogo, procurando em fontes musicais e extra-musicais, como relatório e iconografias da época, obter informações necessárias para sua leitura da peça. “Atualmente a performance histórica, na teoria e na prática, é uma das principais correntes no cenário musical. Instrumentos de época são facilmente encontrados nas salas de concertos e são praticamente obrigatórios nas substanciais áreas do repertório, principalmente na música anterior a 1750.” (LAWSON et STOWELL, 1999, p.2)

<sup>2</sup> *Nueva Trova* começa como uma forma opositora e expressão em termos estéticos [dentro da música popular cubana]. Nos primeiros anos do movimento baseou-se em canções de protesto e promoveu uma única perspectiva sobre revolução para aqueles que estavam dispostos a escutar. Como resultado de sua não conformidade, jovens trovadores muitas vezes entraram em conflito com a polícia e organizações culturais nos anos 70. (MOORE, 2006, p.135)

<sup>3</sup> Concerto realizado no dia 8 de dezembro de 2006, na Primeira Igreja Presbiteriana de Curitiba, fazendo parte do calendário de recitais de formatura da Escola de Música e Belas Artes do Paraná.

levaram Brouwer a trilhar este caminho de aparente retorno ao nacionalismo. Sendo assim, a obra proposta para a análise, pode ser considerada a primeira peça para violão solo pertencente a esta nova fase e encarada como uma síntese desta mudança denominada por ele mesmo como Hiper-Romantismo ou Nova Simplicidade<sup>4</sup>.

Na busca por análises desta obra foram encontrados apenas alguns artigos como o de Roberto Pincirolli, para a revista *Guitar Review*<sup>5</sup>, o qual abordava aspectos generalizados da concepção da peça, técnicas de composição e pouco sobre sua influência extra-musical, sendo esta última de grande importância. Sabendo que a obra foi originada a partir do livro *El Decameron Negro*,<sup>6</sup> buscou-se fontes que pudessem apresentar um panorama comparativo entre o material musical e a obra literária para que pudesse enriquecer a *performance*, sem muitos resultados. A partir disso decidiu-se por uma abordagem analítica do primeiro movimento,<sup>7</sup> posteriormente estendida à obra toda.

Com base em materiais publicados, *masterclass* com o compositor e recursos analíticos, o presente trabalho tem como objetivo expor ao leitor uma pesquisa sobre esta composição específica, com o propósito de esclarecer, primordialmente, questões de ordem musical e extra-musical que dizem respeito a decisões de interpretação, aproximando o instrumentista do estilo de composição de Leo Brouwer.

Esta pesquisa está estruturada em duas grandes partes: contextualização e estudo extensivo da obra. A primeira parte do trabalho consiste em uma contextualização para apresentar ao leitor o ambiente que originou os alicerces desta composição. Sem a pretensão de ser um tratado biográfico ou uma pesquisa profunda dos fatores histórico-sociais, o capítulo fará uma leitura sincrônica de certos fatos da carreira de Brouwer considerados importantes para o entendimento de sua obra. Fatores de ordem social, como a Revolução Cubana, mostraram-se determinantes para suas concepções estéticas. Serão igualmente especificadas, em suas características mais importantes, as três fases composicionais vivenciadas pelo compositor.

Após uma breve inserção ao ambiente político-social segue-se um panorama sobre as composições de Leo Brouwer, a partir da visão do próprio compositor sobre sua obra<sup>8</sup>. A

---

<sup>4</sup> MKCENNA, Constance. *An Interview with Leo Brouwer*. Guitar Review. Fall, 1988 p.10.

<sup>5</sup> PINCIROLI, Roberto. *Leo Brouwer's Works for Guitar*. Guitar Review, Spring, 1989 pp. 4-11, Summer, 1989 pp. 20-26, Fall, 1989 pp.23-31.

<sup>6</sup> FROBENIUS, Leo. *El Decameron Negro*, Buenos Aires: Losada Editorial, 1938.

<sup>7</sup> O trabalho foi apresentado em forma de artigo em 2008 no Segundo Simpósio de Violão da EMBAP disponível em: [http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/simposio/violao2008/pdf/05-felipe\\_vieira.pdf](http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/simposio/violao2008/pdf/05-felipe_vieira.pdf).

<sup>8</sup> Nos últimos anos foram publicados um grande número de materiais sobre Brouwer, isso se deve ao trabalho dos musicólogos cubanos a exemplo de: Radamés Giro e Izabele Hernandez. Em 2009, Radamés Giro reuniu em um livro mais de 20 artigos, contendo depoimentos de musicólogos, interpretes ligado ao compositor cubano e



vida composicional de Brouwer está dividida em três fases, como ele mesmo sugere: Nacionalista, Vanguardista e Hiper-romântica. A partir dessa classificação, procurou-se relacionar os comentários feitos pelo compositor, com uma obra para cada fase, por meio de exemplos musicais. Para finalizar são expostas técnicas composicionais utilizadas por Brouwer em sua terceira fase de composição, denominada Composição Modular.<sup>9</sup> As fontes para esse discurso foram retiradas de um artigo feito pelo próprio compositor, com a finalidade de ministrar uma *master class* sobre composição no México na década de 70. O artigo contém basicamente análises da obra de Belá Bartók, compositor que sistematizou os conceitos modulares aplicados à música.

A segunda parte da pesquisa consiste no estudo detalhado do *El Decameron Negro*. Iniciando com considerações sobre música e literatura, pretendeu-se trazer à tona informações sobre o conteúdo programático, ou seja, fazer um levantamento sobre o livro homônimo de Leo Frobenius relacionando o texto com a narrativa musical de Brouwer. Visando explorar o material sonoro em questão da melhor maneira possível, foram utilizadas técnicas analíticas com enfoques diferentes para cada movimento da obra. Em *El Arpa del Guerrero* foi priorizada a elucidação das técnicas composicionais, tendo como delimitação temática o modalismo e simetria advinda da Composição Modular. Para o segundo movimento, *Huida de los amantes por el Valle de Los Ecos*, a proposta é de uma aproximação da música com a poesia. Utilizando primordialmente recursos analíticos musicais, este movimento também foi estudado a partir da análise poética, justificada pela grande influência desse gênero nos subtítulos do movimento e na forma musical. Por último a *Balada de La Donzella Enamorada* onde foram enfocados processos motivico-escalares influenciados pelo Afrocubanismo, traçando-se também um panorama do conteúdo dramático do texto musical. Vale dizer que as divisões de enfoque para cada movimento foram pensadas para fins metodológicos e não eliminam de forma alguma outras propostas.

A análise consiste no objetivo maior desta dissertação. Muitos dos trechos analisados foram inspirados pela prática instrumental, colocando-se então à disposição do leitor musical (*performer*) algumas possibilidades de maior relacionamento com a obra, por meio de uma análise voltada para o intérprete e advinda de um intérprete. As razões para a escolha de tal conteúdo para esta dissertação são oriundas da constatação, ao menos no que concerne o meio acadêmico brasileiro, de uma escassez de trabalhos analíticos voltados para a prática violonística.

---

uma série de entrevistas feitas com o compositor entre 1960 à 1990 encontrado em : GIRO, Radamés. *Leo Brouwer: Del rito al mito*. Cuba: Ediciones Museo de La Música, 2009.

<sup>9</sup> Composição baseada em um equilíbrio proporcional entre as partes e obtida pelos módulos matemáticos, sendo o módulo mais conhecido e utilizado a sequência Fibonacci. Existem muitos compositores que se valeram deste pensamento, dentre eles J.S. Bach e Belá Bartók. Ver, cap. 1.2.5. Razão Áurea na Música.

## 1. AS TRÊS FASES COMPOSICIONAIS DE LEO BROUWER.

### 1.1. Aspectos Compositivos.

Juan Leovigildo Brouwer Mezquida, nasceu em primeiro de março de 1939 em Havana. Começou a tocar violão aos 12 anos atraído pelo flamenco e por influência de seu pai, que era médico e violonista amador aficionado. Após seis meses foi estudar com Isaac Nicola e por meio de de sua orientação Brouwer conheceu o repertório tradicional violonístico.

Comecei um pouco tarde, aos doze anos. Eu primeiro aprendi com meu pai, um músico amador que nunca havia estudado. No começo, fiz tal progresso que eu poderia tocar algumas peças, dentro de três ou quatro meses, mas só de ouvido.[...] Eu era completamente aficionado por flamenco, mas Nicola abriu meus olhos para a Renascença e a música Barroca, bem como para a música do século XIX. (PRADA. 2008. p. 142)

O ambiente em que Brouwer cresceu, até sua adolescência, era de muita agitação política, e este período foi denominado pelos cubanos como pseudo-república, que se estendeu desde a independência cubana em 1902 até a revolução de 1959. Em 1940, quando Brouwer ainda tinha apenas um ano de idade, o General Fulgência Batista<sup>10</sup> foi eleito como presidente para um mandato de quatro anos, mas sua administração foi marcada por grandes corrupções, extorsões, racismo e divisão de classes.

Em 1952, Batista volta ao poder como ditador após um golpe contra o então presidente Carlos Prío. Esta ofensiva aconteceu pelo fato de Batista ser um dos candidatos à presidência, mas tinha como certa sua derrota. Logo após sua tomada de poder, foram suspensas as garantias da constituição de 1940 assim como o direito à greve, fomentando a ira dos partidários da esquerda.

Nessa época Fidel Castro era apenas um jovem militante do partido ortodoxo que concorria a outro cargo na mesma eleição. No ano seguinte ao golpe ele organiza um ataque ao quartel de *moncada* apoiado por estudantes e operários; fato este considerado por muitos como o germe da revolução que aconteceria anos mais tarde.

Durante esse período, Brouwer ainda adolescente, já era comprometido com as questões econômicas e sociais de seu país, sendo influenciado por ideologias marxistas amplamente difundidas em sua época.

---

<sup>10</sup> Rubén Fulgêncio Batista y Zaldívar, (Banes, 16 de janeiro de 1901 — Marbella, 6 de agosto de 1973) foi quem ostentou o poder em Cuba de 1933 a 1940, foi presidente oficial do país de 1940 a 1944 e novamente de 1952 a 1959 como ditador. Foi deposto por Fidel Castro em 1959 e obteve exílio permanente na Ilha da Madeira e no Estoril em Portugal e depois na Espanha aonde morreu. (WOLFF, 2006, p.178)

O Jovem Leo Brouwer, vivendo debaixo deste regime, muito provavelmente estava a par das arbitrariedades ocorridas. O próprio afirma que: “antes da revolução me via em uma situação angustiosa, não só no papel econômico, mas também no papel social que tinha. Este período, “corresponde, socialmente, a uma etapa feroz da ditadura batistiana, no qual era preciso reafirmar a nacionalidade por medo de perdê-la, dentro do caos político do momento (PRADA, 2008, p. 28.)

Musicalmente Cuba tinha um grande número de conservatórios e academias e possuía também uma das melhores orquestras da América Latina. Este cenário orquestral recebia muitas críticas de músicos locais por tocar na maioria de seus concertos peças do repertório tradicional, não abrindo espaço para música do século XX e muito menos para composições de músicos cubanos. Em uma entrevista Brouwer diz: “Em minha opinião este [período] realmente foi um vácuo apesar de tudo o que foi feito. O que aconteceu durante esses anos foi que havia um interesse muito maior na cultura universal, e as questões culturais locais foram amplamente ignoradas.” (KIRK, 2001, p. 96)

Antes da revolução grupos de artistas e intelectuais já se movimentavam em direção ao nacionalismo, e esses movimentos ganharam forças com os estudos de Fernando Ortiz (1881-1969), um etnólogo e um dos maiores defensores da reinterpretação do conceito de cubaneidade e as influências do legado africano nesta cultura. Havia pelo menos dois grupos que foram criados a partir destes conceitos: O *Grupo Minorista* formado em Havana em 1923, por uma nova geração de pensadores progressistas, jornalistas e artistas, cujo objetivo foi explorar as raízes da cubaneidade para forjar uma inclusão da identidade cultural com um sentimento de modernidade, e o *Grupo de Renovacion Musical*, formado em 1942, por José Ardevól que continuou a procura por uma genuína música cubana, mas tinha como objetivo alcançar uma maior universalidade desta música sem perder suas inatas características. “A *Renovación* buscou criar um cubanismo que fosse menos pitoresco e localizado.” (MCKENNA, 1988, p. 15)

A questão nacional e a busca pela identidade artística cubana são amplamente abordadas por Brouwer. Isto o levou a participar ativamente de grupos artísticos que promoviam cultura com idéias revolucionárias, como a *Sociedad Cultural Nuestro Tiempo* em Havana, e o *Cine Clube Vision*, ambas ligadas ao Partido Socialista Popular, fazendo assim sua ascendente carreira dentro do movimento político-artístico. Seu reconhecimento como revolucionário lhe rendeu mais tarde cargos no novo governo e consequentemente a bolsa de estudos para o exterior.

Brouwer começou a compor por volta dos 15 anos de idade e sua vida composicional, até o presente momento, pode ser dividida em três fases: a primeira que vai de

1955 até 1961, a segunda a partir de 1962 até 1977 e a atual que se iniciou em 1978.<sup>11</sup> Apesar de Brouwer ser um dos grandes compositores para violão do século XX, não podemos dizer que suas composições trouxeram novas linguagens; talvez ele mesmo não tenha tido esta intenção. Brouwer (DAUSEND, 1990, p.11) comenta que começou a compor para preencher e fechar uma lacuna, já que o repertório violonístico da época era quase insignificante perto do vasto repertório para outros instrumentos solistas, a exemplo do piano.

Não cometeríamos nenhum exagero ao dizer que Brouwer não inventou nenhuma linguagem nova com sua música para violão, como fez Villa-Lobos. Apesar disso, é notável sua capacidade de aglutinar tendências ou técnicas e transladar para a linguagem violonística de forma idiomática. Também não seria exagero estabelecer três grandes marcos na história recente do violão: Primeiro período com Tárrega por ter estabelecido uma escola guitarrística, o segundo com Villa-Lobos que foi responsável por um grande desenvolvimento quanto a soluções composicionais e o terceiro com Brouwer por ter alargado as fronteiras da música para violão. (FRAGA, 2005, P. 1)

Os elementos que contribuíram para tal ampliação dos recursos violonísticos segundo Terezinha Prada (2008, p.117) foram:

1. novos efeitos técnicos (pizzicati allá Bartók, percussão com ambas as mãos nas cordas do instrumento);
2. fatores extra-violonísticos (tocar com arco, bater no tampo do violão, apoiar o instrumento sobre as pernas e utilizar artefatos metálicos e de cristal);
3. mudanças morfológicas (utilizar procedimentos de outros estilos e trazê-los simultaneamente para o violão clássico, como *rasgueados* do flamenco, *glissandi* do blues, e usar afinações não-tradicionais ao instrumento).

### 1.1.1 Composições da Primeira Fase.

A pesquisa feita por Isabelle Hernandez mostra que até o ano de 2000 Brouwer compôs 38 peças para violão solo, sendo a primeira datada em 1954, mas segundo a entrevista feita por Rodolfo Betancourt existe uma diferença de apenas um ano, datando o início das atividades de Brouwer<sup>12</sup> como compositor em 1955. Essas desinformações acontecem porque muitas partituras no início não foram datadas ou foram perdidas, salvo algumas que foram guardadas por amigos.

<sup>11</sup> MKCENNA, Constance. *An Interview with Leo Brouwer*. Guitar Review. Fall, 1988 pp. 10-16

<sup>12</sup> BETANCOURT, Rodolfo. *A Close Encounter With Leo Brouwer*.  
<http://www.musicweb.uk.net/brouwer/rodolfo.htm>. Acesso em 20/03/2005

Comecei compondo em 1955. Tive um contato muito forte neste primeiro período com a cultura popular (vernáculo), a cultura com raízes nos rituais africanos que tem uma tradição de quase 500 anos em Cuba. Esse foi o pilar para os materiais temáticos da minha música, uma fonte de raízes Afro-Cubana, naturalmente com uma harmonia sofisticada. (BETANCOURT, 1997, p. 2).<sup>13</sup>

A primeira fase de criação pode ser chamada de Nacionalista, que vai de 1954 até 1961. Fortemente influenciada pelo afro-cubanismo. Suas primeiras peças foram arranjos sobre temas populares cubanos como *Drume Negrita*, *Guajira Criolla* e *Zapateo*. Dentre as composições originais podemos destacar a *Danza Característica*, escrita em 1957 e dedicada a seu professor Issac Nicola. A obra baseia-se em ritmos afrocubanos como o *tresillo* e a *clave* cubana.

A Isaac Nicola  
**DANZA CARACTERISTICA**  
Para el „Quitate de la Acera“

Leo Brouwer  
(1957)

Allegro (♩ = 116 - 120)  
C<sup>5</sup>

Exemplo 1- Início da *Danza Característica*.<sup>14</sup>

### 1.1.2 Composições da Segunda Fase

Três anos após a revolução e um ano depois dos bloqueios econômicos comandados pelos E.U.A. à ilha cubana, Fidel Castro começou a definir sua política aliando-se ao bloco socialista. Por consequência desses fatores Brouwer começa a ter mais contato com compositores do bloco comunista e do círculo vanguardista do leste europeu. Essa foi a fase mais ativista do ponto de vista ideológico que podemos ver na sua carreira. Brouwer diz:

<sup>13</sup> I had very strong contact in this first period with popular [vernacular] culture, a culture with roots in African rituals that have a tradition of almost 500 years in Cuba. It was the pillar for the thematic materials of my music, the source of its Afro-Cuban taste, of course with um sophisticated harmony.

<sup>14</sup> BROUWER, Leo. *Danza Característica*: Ed. Schott, 1970.

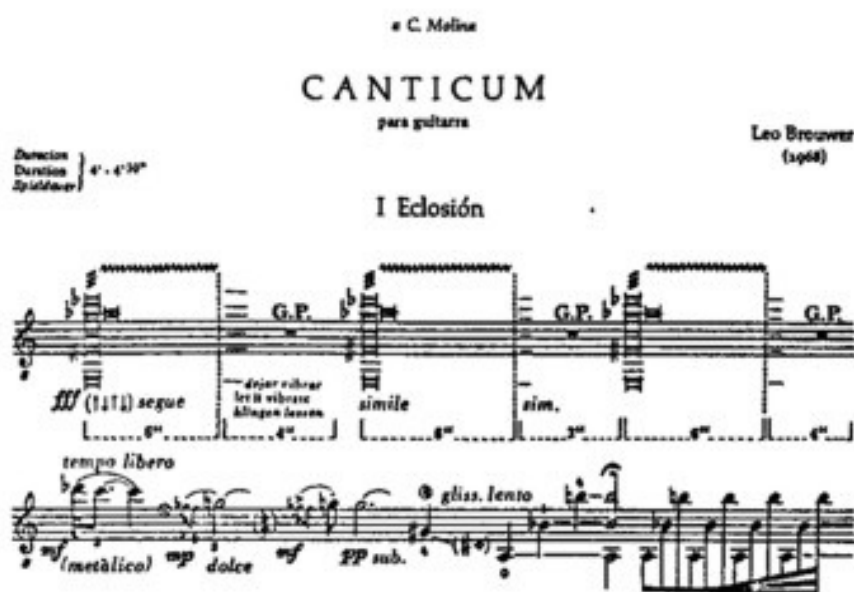
O motivo principal para a mudança na maneira de compor foi a revolução cubana, que viveu um momento de catarse, nascimento da vanguarda e a liberdade criadora; e esses músicos europeus, preocupados com o desenvolvimento cultural e social, encontraram Leo Brouwer em Cuba e levaram sua música à Europa. (BETANCOURT, 1997, p. 2.)

A segunda fase pode ser denominada como Experimentalista ou como o próprio compositor prefere chamar, Vanguarda, que tem como ponto inicial o festival de outono em Varsóvia na Polônia em 1961. Nesta ocasião Brouwer escutou performances de Lutoslawski, Stockhausen e Penderecki reforçando seu contato com a vanguarda européia, um ano depois foi publicada sua primeira obra aleatória, o *Sonograma I* para piano preparado.

No ano de 1962 começa uma nova etapa intermediária. São as primeiras músicas, as quais não gosto de chamar experimentais, mas que se consideram dentro do tipo de vanguarda desta década. Começa com o *Sonograma* para pianos e as *Variante de Percusión* de 1961/62. (BETANCOURT, 1997, p. 2.)

Terezinha Prada (2008, p.142) descreve alguns aspectos que se tornaram marcantes neste período: formas abertas de composição; aleatorismo parcialmente controlado (improvisação aleatória); uso constante de cromatismo, politonalidade, polirritmia, variações timbrísticas e células melódicas (temas) curtas e similares entre si.

A obra para violão solo *Canticum* composta em 1968, dedicada ao violonista cubano Carlos Molina, é uma síntese da linha vanguardista adotada nesta fase. O próprio Brouwer disse que esta “é uma obra didática, na qual pretendeu mostrar resumidamente uma série de procedimentos da vanguarda.” (PRADA, 2008, p.143)



Exemplo 2 – Início do *Canticum* para violão solo.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> BROUWER, Leo. *Canticum*: Ed. Recordi, 197.

A visita dos compositores Luigi Nono<sup>16</sup> e Hans Werner Henze<sup>17</sup> a Cuba em 1967 e 1969, contribuíram definitivamente para a produção da música vanguardista de Brouwer<sup>18</sup>. Uma das obras marcantes deste período é a adaptação para violão solo de *Memórias del Cimarrón* (1970) do Hans Henze.

### 1.1.3. Composições da Terceira Fase.

Mais ou menos duas décadas depois da revolução que trouxe consigo uma liberdade criadora, muitos compositores cubanos aderiram ao movimento vanguardista. Após este eufórico período experimentalista, houve então necessidades de mudança nas bases composicionais de Brouwer, para que a liberdade de criação continuasse, já que esta linguagem estava saturada.

Chegou um momento em que me saturei da linguagem agora chamada velha vanguarda, esta música contemporânea que todos temos feito e que no entanto se segue fazendo por muitos compositores. O que aconteceu foi que a linguagem atomizada, crispada e tensional deste tipo de música adoeceu, e segue adoecendo até hoje, de um defeito relacionado com a essência do equilíbrio composicional em todas as etapas da história, o movimento da tensão com seu conseqüente repouso, o relaxamento. Esta lei dos contrários, dia e noite, homem mulher, ying-yang e tempo de amar e tempo de odiar existem em todas as circunstâncias do homem. A vanguarda carecia de repouso. (BETANCOURT, 1997, p. 1)

A terceira fase inicia-se por volta de 1978 com a *peça Acerca del sol y l'aire y la Sonrisa*, escrita para orquestra de violões. Podemos ver claramente nas obras desse período elementos já antes utilizados, como ritmos da música popular e procedimentos da vanguarda, além de outros elementos novos como o minimalismo<sup>19</sup>.

A volta às raízes nacionalistas neste período é explícita, mas podemos ressaltar outros pontos que fazem um grande contraste com a fase precedente a esta nova simplicidade, dentre os quais observamos: a utilização de formas tradicionais como a Sonata e o Rondó, e o

<sup>16</sup> Compositor italiano (1924-1990). Foi personagem central, com Boulez e Stockhausen, da vanguarda européia da década de 50, combinando radicalismo musical com um apaixonado engajamento na política de esquerda, da qual sua música extraiu força, urgência e uma beleza feroz. (GRIFFTHS, 1995, p. 155)

<sup>17</sup> Compositor alemão (1926-). Criou bem depressa uma hábil síntese de neoclassismo stravinskiano com serialismo bergiano, algumas vezes com colorido jazzístico. Após a obra *the bassarids*, entrou num período de auto-questionamento, registrado em seu Segundo Concerto para Piano e que redundou num compromisso com o socialismo revolucionário. (GRIFFTHS, 1995, p. 99)

<sup>18</sup> Porém Brouwer deixa claro que nunca foi influenciado pela música de ambos. (BETANCOURT, 1997, P.2)

<sup>19</sup> O minimalismo é um gênero originado nos Estados Unidos por volta década de 60, baseada na harmonia consonante, em pulsações constantes, na estática e lentas transformações, muitas vezes na reiteração das frases musicais em pequenas unidades como figuras, motivos e células. Mas o minimalismo que Brouwer está se referindo também diz respeito aos que antes já existia nos povos primitivos, como o Gamelão Balines e os Ritmos Africanos, sendo que esses também serviram de inspiração para os primeiros minimalistas como Philip Glass e Steve Reich. (SADIE, Stanley; TYRRELL, John, 2001, p.?).

retorno às veias melódicas, construídas muitas vezes a partir de escalas pentatônicas acompanhadas de harmonias modais. O nome dado a este período é classificado por ele como Hiper-Romantismo e em alguns casos o próprio Brouwer chama de *Nueva Simplicidad*.

Então eu voltei gradualmente às raízes nacionais através do sofisticado sentimento romântico. Vamos chamar isso de Hiper-Romantismo, visto que eu estou usando o que é um obvio clichê. Ele (hiper-romantismo) não tem o sentimento do romantismo tardio como Barrios Mangoré ou um puro Romântico como Mahler. Isso não é apenas uma citação do estilo, mas uma necessidade, uma redescoberta de estilo, do mesmo jeito que alguns compositores estão usando elementos como o gamelão da Indonésia, ritmos da África, e convertendo-os para uma nova coisa que se chama música minimalista. Eu estou falando nesse estilo Neo-Romântico, não como “Neo” mas “Hyper”. (MCKENNA, 1988, p. 15)<sup>20</sup>

Fiz uma espécie de regressão que fazia simplificar os materiais compositivos em minha última etapa que chama de *Nueva Simplicidad*. Esta nova simplicidade engloba os elementos essenciais da música popular, música acadêmica e da mesma vanguarda que me serviu para dar contraste a grandes tensões. (BETANCOURT, 1997, p. 1.)

Dentro desta nova etapa podemos destacar obras como os Prelúdios Epigramáticos (1971), o Concerto de Toronto (1987) e o *El Decameron Negro* (1981) que será analisado em seguida.

a mi esposa Cristina

## PRELUDIOS EPIGRAMATICOS

No. 1 "Desde que el alba quiso ser alba, toda eres madre"\*)

LEO BROUWER

The musical score is written for guitar. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is 'Moderato' with a metronome marking of 60 quarter notes per minute. The first staff contains a melody starting with a piano (*p*) dynamic, marked 'eguale e legato'. The second staff features a key signature change to F major (two flats), indicated by 'arm. VII XII'. It includes a C7 chord and a 'sfz' (sforzando) marking. The third staff continues the melody with a 'p dolce' (piano dolce) marking. The score includes various fingering numbers and articulation marks like 'arm.' (arpeggiato) and 'sf' (sforzando).

Exemplo 3 – Prelúdios epigramáticos (n. 1) de Leo Brouwer

<sup>20</sup> And, then I came back gradually to national roots through a sophisticated romantic feeling. Let's call it hyper-romantic, because what I'm using is an obvious cliché. It doesn't have the feeling of a late Romantic like Barrios Mangoré or pure Romantic like Mahler. This is not only a quotation of style, in the same way that some composers are using elements like the gamelan from Indonesia, and rhythms from Africa, and converting them into a new thing called minimal music. I am talking this Neo-romantic style which is not "neo" but "hyper".



## 1.2. Aspectos da terceira fase que influenciaram o *El Decameron Negro*.

### 1.2.1 Leo Brouwer e a Nova Simplicidade.

A Nova Simplicidade (em alemão, *die neue Einfachheit*) foi uma tendência estilística entre compositores alemães entre 1970 e início dos anos 1980, reagindo não só contra a vanguarda européia dos anos de 1950 e 1960, mas também contra a mais ampla tendência à objetividade encontrada desde o início do século XX. Termo alternativo, por vezes utilizado para este movimento é o Novo Romantismo.<sup>21</sup>

Em geral, esses compositores atentaram para um imediatismo entre o impulso criativo e o resultado musical (em contraste com o planejamento elaborado pré-composicional, característica dos vanguardistas), com a intenção também de se comunicar mais facilmente com o público. Em alguns casos, isso significou um retorno à linguagem tonal do século 19, bem como às formas tradicionais (sinfonia, sonata) e combinações instrumentais (quarteto de cordas, trio de piano), que tinham sido evitadas, na maior parte da Vanguarda. Para outros, significou trabalhar com texturas mais simples ou o emprego de harmonias triádicas em contextos não-tonais.

Brouwer não constitui um fenômeno isolado quando se trata de um retorno ao tonalismo. Seu questionamento à vanguarda se traduz no que ele chama de reflexão sobre este mundo de abstração. Os anseios que a revolução cubana traria para a inovação da arte, ou seja, a vanguarda, agora militam contra os seus princípios básicos. A música já deixou de se comunicar com o público e com o povo, portanto, há a necessidade de regredir. “Mas entenda-se a regressão não como involução, retrocesso ou estancamento, ao contrário, sua música tem se enchido de energia especial e mais orgânica” (HERNANDEZ, 2000, p.209).

Para muitos compositores da nova simplicidade, o minimalismo é a base estética e obras como *El Decameron Negro* são reflexos desse movimento. “Há muitos compositores que compartilham este compromisso geral da nova simplicidade, como Philip Glass, Steve Reich, Gorecki, Jo Kondo, Yoji Iwasa y Toshi Ichiyanagi.” (HERNANDEZ, 2000, p.210). Ao citar compositores minimalistas, Brouwer se preocupa em classificar este movimento. “De qualquer forma penso que o conceito de música minimalista é demasiadamente estreito para descrever este movimento” (HERNANDEZ, 2000, p. 210)

Ao constatar que Brouwer está inserido no contexto, que primariamente pode ser chamado de minimalista, vemos em suas próprias palavras que sua terceira fase de criação está baseada na redescoberta do Romantismo. Como poderemos classificar ou ao menos

---

<sup>21</sup> SADIE, Stanley; TYRRELL, John. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. England. Oxford University, 2001.

situar Brouwer em meio a tantos rótulos? Há um termo que vem sendo discutido para compositores como ele, que possui atributos do minimalismo, porém aflora em sua estética a mistura de elementos de outros períodos. Dimitri Cervo (2005, p.1) propõe o termo pós-minimalismo para tais compositores:

Por isso se pós-minimalismo é uma terminologia, isso tem sido utilizado para referir uma gama de obras produzidas por diferentes compositores de diversos países, iniciado no final dos anos 70. Os fatores estéticos comuns a essas obras é que eles partem do minimalismo em alguns aspectos (tecnicamente, estilisticamente ou todos os aspectos), mas ecleticamente misturam com outras técnicas, ou outros elementos, obtendo resultados artísticos originais, mas o minimalismo ainda é sentido.<sup>22</sup>

A constatação de que a partir da obra *Acerca del cielo y el aire y la sonrisa* (1978) há uma mudança estética em direção ao minimalismo-romântico, nos permitindo dizer que Brouwer está inserido neste movimento podendo ser considerado, a princípio, como pós-minimalista. Leo Brouwer pode ser considerado um dos primeiros representantes do pós-minimalismo Latino Americano.

### 1.2.2. Composição Modular.

Serão apresentados a seguir alguns aspectos da técnica composicional a que Brouwer aderiu em sua terceira fase de criação. A partir de um pequeno artigo<sup>23</sup> escrito por ele para uma palestra sobre composição no final dos anos 70 no Centro de Investigações musicais do México, investigaremos os ecos desta técnica aplicada à obra *El Decameron Negro*.

O termo modular, do latim *Modulum*, é “a proporção que existe entre as dimensões dos elementos de um corpo ou obra que se considera perfeita ou unidade que se toma para estabelecer esta proporção (BROUWER, 2004, p.71). Esta definição nos dá a direção de relacionamento entre matemática e música, trazendo à tona a aritmética modular, sendo o módulo mais comum a sequência Fibonacci. A concepção modular foi amplamente utilizada na renascença por pintores como Leonardo da Vinci, no Barroco, tendo como exemplo a oferta musical de Bach, e recuperada na arquitetura do séc. XX pela escola de

<sup>22</sup> Therefore if Post-Minimalism is a valid terminology, it has to be used to refer to a body of works produced by different composers from different countries,<sup>22</sup> starting in the late 70s. The common aesthetical feature of these works is that they depart from Minimalism in some aspects (technical, stylistic, aesthetical, or altogether), but eclectically mix it with other techniques, other stylistic elements, reaching original artistic results, but in which Minimalism is still felt.

<sup>23</sup> BROUWER, Leo. *Gajes Del oficio*. Cuba: Letras Cubana, 2004

Bauhaus<sup>24</sup>. Consequentemente vários artistas plásticos e compositores do século XX foram influenciados por essa teoria matemática, entre eles Paul Klee, Kandinsky e o compositor húngaro Belá Bartók.

### 1.2.3. Razão Áurea.

A seqüência Fibonacci aparece pela primeira vez em 1202 no livro de cálculo *Liber Abaci*, escrita por Leonardo de Pisa, com o intuito de explicar o crescimento dos números de coelhos em uma região. O nome Fibonacci é a contração em Latim de *Filius Bonacci*, que vem do nome Guglielmo Bonaccio, pai de Leonardo de Pisa. Fibonacci (Leonardo de Pisa) viajava junto com seu pai, comerciante importante da época e teve seus primeiros contatos com a matemática na costa norte da África, mais especificadamente na cidade de Bulgia (Argélia). Viajou por vários países aprendendo e discutindo com vários matemáticos. Atribui-se a ele a responsabilidade pela introdução dos números Hindu-Arábicos no ocidente, antes dominado pela numeração romana.

A seqüência Fibonacci resume-se em uma constante numérica em que o próximo número é a soma dos dois números anteriores, originando a constante 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144 ... Esta seqüência tende à Razão Áurea. Segundo a teoria, esta Razão é encontrada na sociedade e na natureza. Na natureza ela é responsável por explicar as mais belas formas, como por exemplo: a folha de uma planta, formas espirais (fig.1) e outras formas consideradas perfeitas.

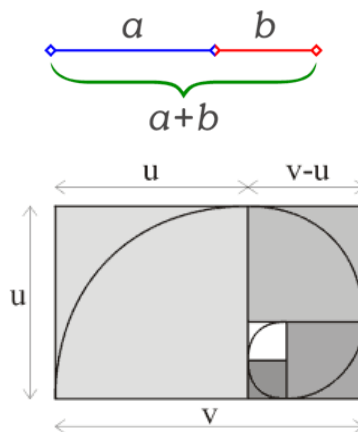


Figura 1 – Estrutura em apiral contituida pela Razão Áurea.

<sup>24</sup> Escola de design, arquitetura e artes aplicadas que existia na Alemanha 1919-1933. Sua sede era em Weimar até 1925, depois em Dessau 1932, em seus últimos meses em Berlim. A *Bauhaus* foi fundada pelo arquiteto Walter Gropius, que combinou duas escolas, a Academia de Artes de Weimar e a Escola de Artes e Ofícios de Weimar. Essa escola foi chamada de *Bauhaus*, nome derivado da palavra alemã *Hausbaus*, “Construção de uma casa”. (WOLFF, 2006, p.180)

### 1.2.4. Razão Áurea na Arquitetura e nas Artes.

A utilização da razão áurea está presente nas formas em construções mais antigas como pirâmides egípcias e a Arca de Noé conforme descrito na Bíblia. O *Parthenon* construído pelo arquiteto Fídias no sec. V, é um dos exemplos da utilização desta razão (fig. 2). Outros grandes exemplo são: a construção *Notredame* de Paris e cúpulas de igrejas medievais. Na escultura, Michelangelo utilizou a razão ao esculpir Davi. Na pintura, a Razão foi amplamente utilizada por Leonardo da Vinci, incluindo em *Monalisa*.

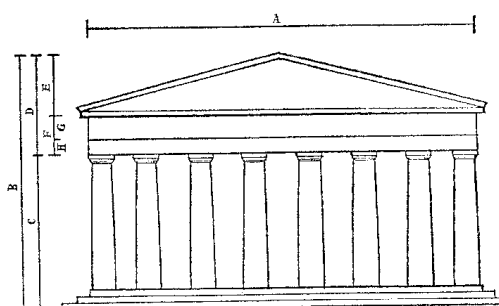


Figura 2 - Exemplo da utilização da Razão Áurea no *Parthe* .

No Século XX existem vários autores que se valeram deste conhecimento. Podemos destacar Paul Klee, que o próprio Brouwer cita como “gigante da pintura do século XX” (BROUWER, 2004, p.74). Em seu artigo o compositor cita o exemplo do digrama (árvore-raiz-folha) que reflete o axioma: o que é comum ao todo é comum as partes e vice-versa (fig21, p.30), refletindo o pensamento da busca por um equilíbrio através da simetria.

### 1.2.5. Razão Áurea na Música

Assim com nas outras artes, os compositores se apropriaram do pens modular. Os conceitos de teoria aplicada à música são definidos por Brouwer da seguinte forma: “1) o uso de uma unidade de medida como base para um desenho estrutural; 2) adota através do desenho uma relação de proporções.” (BROUWER, 2004, p.72). Um dos desenhos ou formas estruturais musicais citadas por ele é encontrado na oferta musical de J.S.Bach, obra que foi escrita e oferecida a Frederico II da Prússia a partir de um tema dado rei, sobre o qual Bach improvisou variações e mandou-lhe como presente. O tema sugerido é composto de cinco notas e é interessante verificar que Bach organiz sempre por múltiplos de cinco, incluindo *Ricercare* inicial, seguido de cinco Cânones, um Trio Sonata, mais cinco Cânones e *Ricercare* final, formou um desenho de arco (fig.3). A partir do tema

que lhe foi dado, Bach obtém a proporção entre suas células temáticas e a forma musical, mostrando que a teoria medieval de melodia perfeita “é igual ao homem, nasce do pó, cresce, se desenvolve até sua plenitude e desce até morrer (ou repousar) do pó aonde veio.” (BROUWER, 2004, p.72).

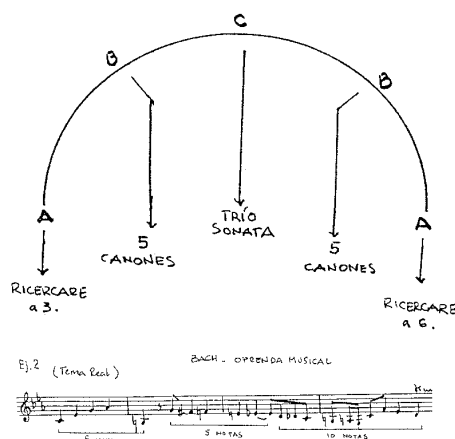


Figura 3 – Organização da Oferta musical de Bach.

### 1.2.6. Construção modular de Béla Bartók

“Nós seguimos a natureza na composição” <sup>25</sup> afirma Bartók (apud LENDVAI, 1971, p.29). A paixão pelas ciências naturais faz com que Bartók pense sua composição como um ser orgânico presente na natureza e sua crença em uma proporcionalidade divina influencia seu pensamento estético

Brouwer, no artigo sobre composição modular, explicita a influência que as idéias Bartokianas exercem sobre sua música. A admiração pela composição de Bartók não passa só pela questão da estética musical, mas também pela maneira como o compositor lida com a dualidade folclore *versus* universalidade, questão emblemática para o compositor nos anos 70. A utilização desse sistema (modular) provém de um conhecimento musical universal que contém elementos comuns à música mais primitiva da sociedade, ao mesmo tempo reflete uma intenção folclórica por refletir a natureza.

A seguir serão abordadas as idéias de Bartók que influenciaram o *El Decameron Negro*. Para os fundamentos teóricos, será utilizado o livro do musicólogo húngaro Erno Lendvai intitulado *Belá Ba An Analysis of his Music*,<sup>26</sup> que é a principal referência de Brouwer em seu artigo sobre composição modular.

<sup>25</sup> We follow nature in composition.

<sup>26</sup> LENDVAI, Ernő. *Béla Bartók: An analysis of his Music*. Grain Britain: Halstan & Co. Ltda., 1971.

### 1.2.6.1. Princípios Tonais: O Sistema de Eixos (*Axis System*).

O sistema criado por Béla Bartók, não tinha a intenção de dissolver o sistema tonal, como fez Schoenberg, mas sim explorá-lo de forma diferenciada. “Através da análise de suas composições, o sistema de eixos pode indicar primeiramente, possuir essências próprias da harmonia clássica”<sup>27</sup> (LENDVAI, 1971, p.1). Os princípios tonais presentes na música de Bartók são: a) as afinidades funcionais dos quartos e quintos graus; b) o relacionamento da relativa maior e tonalidades menores; c) os relacionamentos harmônicos (*overtones*); d) o papel da condução das vozes; e) as tensões opostas, dominante e subdominante; f) a dualidade tonal e princípio das distâncias.

a) As afinidades funcionais, trazidas do sistema Tonal, são abordadas por Bartók da seguinte maneira: tomando a nota Dó como Tônica, temos Fá como Subdominante e Sol Dominante; se levarmos em consideração a relativa de cada uma dessas notas obteremos: Lá como Tônica, Ré como subdominante e Mi como Dominante. Organizando essas notas em intervalos de quintas mostrar-se-á que as funções se repetem em uma seqüência S-T-D (fig.4). Bartók amplia as possibilidades tonais até completar o círculo de quintas, obtendo assim a repetição da seqüência funcional S-T-D (fig.5).

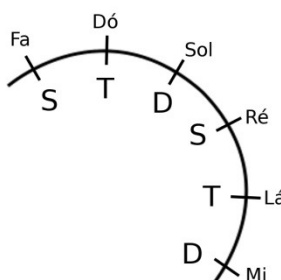


Figura 4 - Funções da Tônica, Subdominante, Dominante e suas relativas, distribuídas em intervalos de quintas.

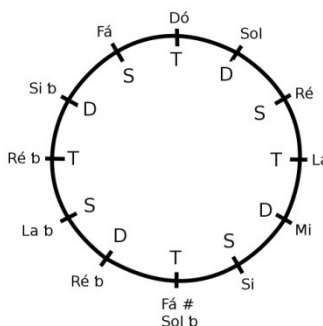


Figura 5 - Ciclo das quintas e suas funções.

<sup>27</sup> By an analysis of his compositions, this axis system can primarily be shown to possess the essential properties of classical harmony.

Dentro do ciclo das quintas as notas são separadas por meio de eixos, conforme suas afinidades funcionais, gerando respectivamente os eixos de Tônica, Subdominante e Dominante (fig.6). Lendvai (1971, p.3) afirma que todo acorde baseado nestas fundamentais indicadas pelos eixos adquirem respectivamente suas funções, como exemplo: Dó, Mib (Ré#), Fá# (Solb) e Lá tem função Tônica ou Mi, Sol e os seus complementares no eixo são dominantes.

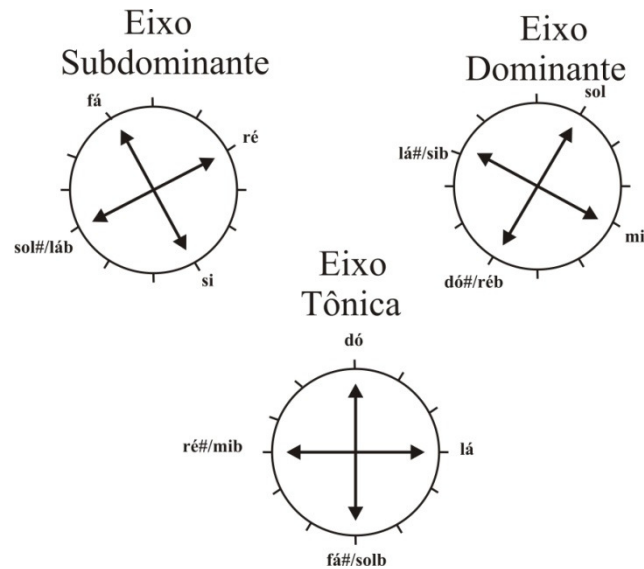


Figura 6 – Sistema de Eixos.

O relacionamento dos opostos, como dominante/tônica presentes na música tonal, aparece em Bartók como Pólo/Contra-pólo, propondo um relacionamento opositor Vertical entre Dó e Fá# e opositor horizontal entre Lá e Mib. Esses eixos são hierarquizados como Ramo Principal (*Principal Branch*) e Ramo Secundário (*Secondary Branch*).

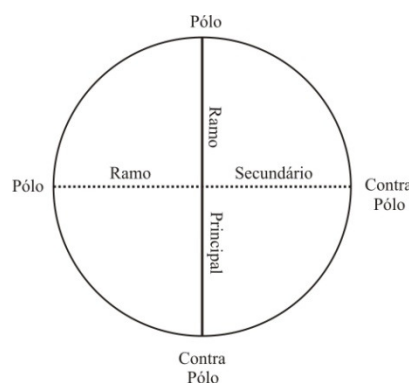


Figura 8 – Hierarquização dos Ramos (*Branch*).

Um exemplo para o uso do Sistema de Eixos é o movimento lento da Sonata para Dois Planos e Percussão (fig.9). Esta obra foi “baseada sobre o Eixo Subdominante, Si-Ré-Fá-Láb, conforme as tradições da composição clássica.” (LENDVAI, 1971, p.5)

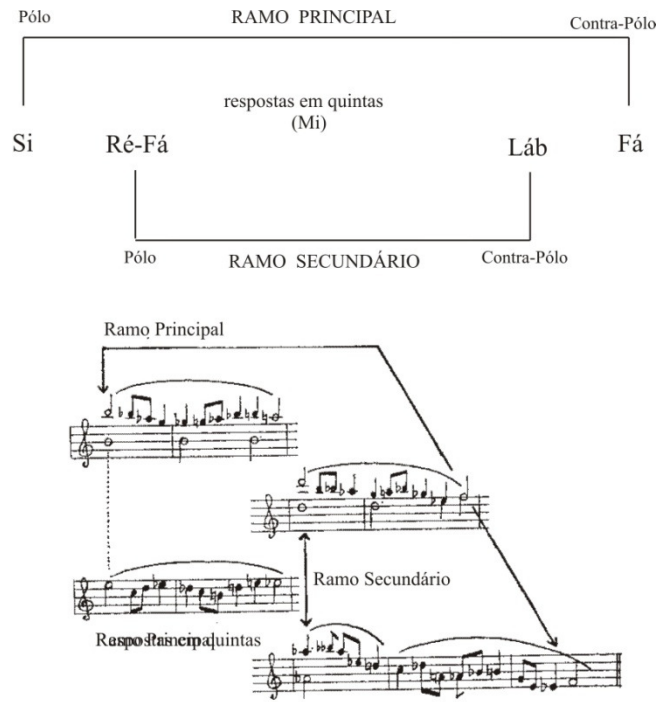
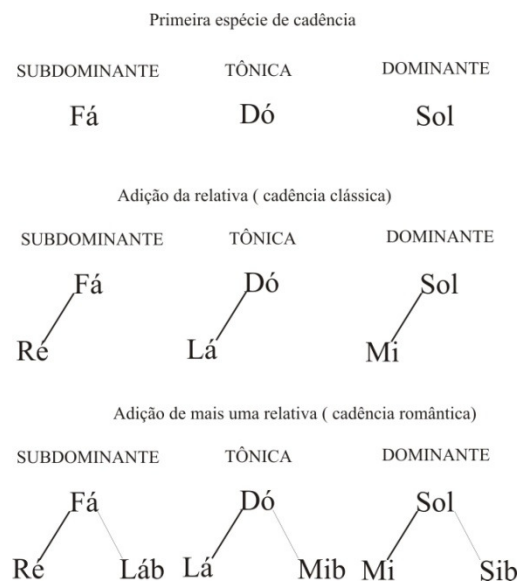


Figura 9 – Sonata para dois pianos e percussão.

b) O sistema de eixos é considerado pelo compositor húngaro uma evolução natural da harmonia funcional européia, a qual propunha comentários funcionais das chamadas relativas. A partir do acorde maior fundamento o processo histórico do surgimento do sistema de eixos (fig.11).



Figura 10 – Acorde maior-menor





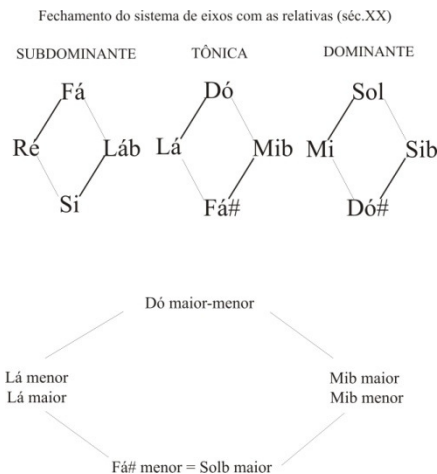


Figura 11 – A utilização do acorde maior-menor como pivô das relativas.

### 1.2.6.2. Princípios Formais: Seção Áurea.

As análises de Lendvai (1971) mostram que a construção dos temas, frases e seções é submetida à métrica áurea. As proporções do primeiro movimento (fuga) da Música para Cordas, Percussão e Celesta mostra a direcionalidade dinâmica e a divisão das seções, compassadas pela numeração Fibonacci (fig. 12).

Partindo de um pianíssimo ele cresce gradualmente para um forte então retrocede outra vez para um piano Os 89 compassos do movimento são divididos em seção movimento piramidal. Do ponto de vista da cor e arquitetura dinâmica a forma subdivide-se em outras unidades que leva ao clímax (comp.55) mostra a divisão de 34 + 21, e por sua vez tem seu clímax, 13+21.<sup>28</sup>(LENDVAI, 1971, p.27)

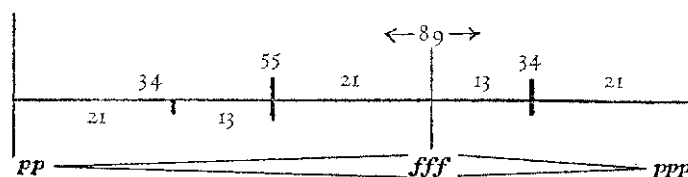


Figura 12 – Divisão das seções (através da seqüência Fibonacci) no primeiro movimento da Música para Cordas, Percussão e Celesta.

O mesmo ocorre com o terceiro movimento desta obra, onde a seqüência Fibonacci “reflete, de fato, a lei do crescimento natural” (LENDVAI, 1971, p. Essa reflexão se dá literalmente quando a reexposição do primeiro e segundo tema aparece em forma de espelho (fig.13).

<sup>28</sup> Starting pianissimo it gradually rises to forte - of the movement are divided into section of 55 and 34 bars by the peak of this pyramid point of view of color and dynamic architecture the form sub divides into further units: [...]The section leading up to the climax onwards, 13 + 21.

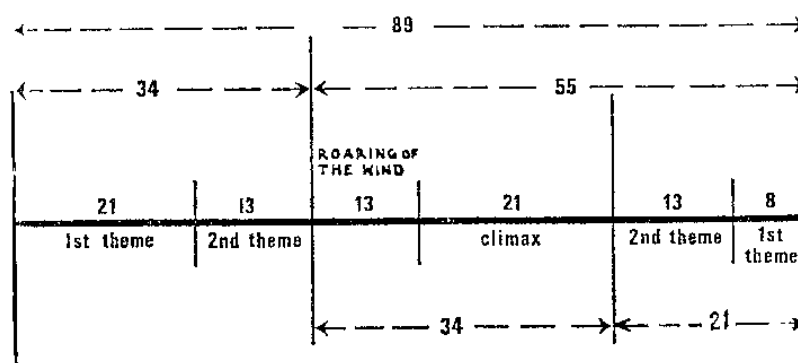


Figura 13 – Esquema formal do terceiro movimento da Música para Cordas, Percussão e Celesta.

### 1.2.6.3. O Uso de Acordes e Intervalos: Sistema Cromático e Sistema Diatônico.

No século XX com o surgimento da atonalidade e a organização de novos sistemas musicais iniciada por Schoenberg, muitos compositores buscaram sua maneira particular de organização sonora. Bartók cria dois pensamentos distintos, que utilizados conjuntamente formam o âmago de sua composição. São eles: Sistema Cromático e Sistema Acústico, segundo Lendvai (1971 p.89) o primeiro responsável pela organização sonora e o segundo pela criação de tensão.

O Sistema Cromático desenvolvido por Bartók utiliza a sequência Fibonacci da seguinte forma. “A série [Fibonacci] leva a intervalos musicais – semi-tons – nos dá a relação 1= uníssono, 1= segunda menor, 2 = segunda maior, 3 = terça menor, 5 = quarta justa, 8 = sexta menor e etc.” (BROUWER, 2004, 78). Evidentemente esta relação é estabelecida em relação à primeira como mostrado nas setas. Brouwer denomina a resultante dessa organização dos sons como Escala Áurea (fig.14).



Figura 14 - Organização escalar utilizada por Bartók baseada na sequência Fibonacci (Escala Áurea).

Os motivos, as frases ou temas são moldados pelos intervalos áureos, como vemos na Sonata para dois Pianos e Percussão de Bartók (fig.15).

O tema principal compreende 13 semi-tons divididos pela nota fundamental C formando 5 + 3. A primeira frase do segundo tema estende-se em 13 semitons, de G descendo para Fá#; enquanto a segunda frase, 21 semitons, de Si descendo para Ré.<sup>29</sup> (LENDVAI, 1971, p.37)

*Leitmotif*                3+5 = 8  
 Tema Principal        5+8 = 13  
 Tema Secundário     13 e 21

The figure displays four musical staves illustrating the thematic material of Bartók's Sonata for Two Pianos and Percussion. The first staff, labeled 'Leitmotif', shows a melodic phrase with a bracket indicating an interval of 8 semitons (3+5). The second staff, 'Tema principal', shows a longer melodic line with brackets indicating intervals of 8 and 5 semitons, totaling 13. The third staff, 'Tema secundário', shows a melodic line with a bracket indicating an interval of 13 semitons. The fourth staff shows a continuation of the secondary theme with a bracket indicating an interval of 21 semitons.

Figura 15 – Motivos e Temas da Sonata para Dois Pianos e Percussão.

Os princípios harmônicos que regem a Sonata para Dois Pianos e Percussão de Bartók também têm seu embasamento na Razão Áurea.

O tema principal logra sua mágica cor-tonal de uma harmonia pentatônica (fig.16a) , a qual a formula é 2 + 3 + 2. No meio do tema principal surge um ostinato contruido em 3 + 5 + 3, Láb maior-menor (fig.16b): Dó-Mib-Láb-Si, a quarta (Mib-Láb), ainda é dividida por um Fá# obtendo 3+2.Quarta paralelas (5) e sextas menores (8) articulam o segundo tema (fig.16c). Isso é visto claramente na recaptulação a partir do compasso 292. Finalmente (fig. 16d) o tema de fechamento é acompanhado por sextas menores (8) paralelas.<sup>30</sup> (LENDVAI, 1971, p.38)

<sup>29</sup> The principal theme comprises 13 semi-tones divided by the fundamental note C into 5+8. The first phrase of the secondary theme extends 13 semi-tones, from G down to F#; while the second phrase 21 semi-tones from B down to D.

<sup>30</sup> The principal theme gets its magical tone-colour from a pentatonic harmony (see Fig 29a), the formula of which is 2+3+2. In the middle of the principal theme there comes an ostinato built 3+5+3, Ab major-minor (see

Tema Principal	2+3+2
Parte intermediária	3+5+3
Tema Secundário	5+8
Tema de Fechamento	8

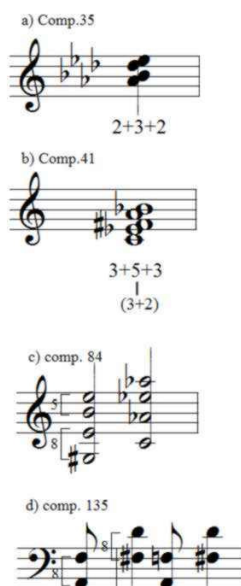


Figura 16 – Procedimentos Harmônicos na Sonata para Dois Pianos e Percussão.

Ainda analisando os aspectos harmônicos, Bartók constrói em suas composições as chamadas Harmonias Alfas. A partir do acorde formado pelos intervalos de quarta (5) e sexta (8) contando da fundamental Dó (fig.17), ele obtém o recurso necessário para esta harmonia, no entanto, o sistema de eixos possibilita a adição das notas Sib e Dó#, sendo eles contra-pólos das notas Mi e Sol.

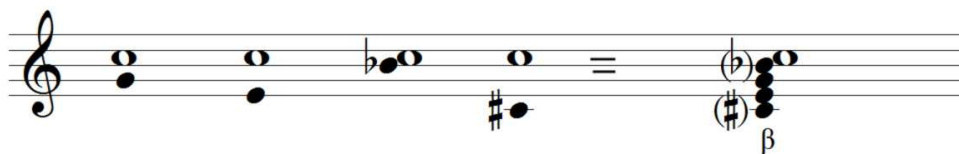


Figura 17 – Formação do acorde principal das Harmonias Alfa.

Bartók também utilizava inversões deste acorde que proporcionavam uma variedade de cores na harmonia. Erno Lendvai (1971, p.43) cita pelo menos três inversões presentes em sua obra, classificando-as da seguinte maneira: Beta (β), Gamma (γ), Delta (δ) e Epsilon (ε).

Fig. 29b): C-Eb-Ab-B, the fourth, Eb-Ab, is further divided by an F# into 3+2. Parallel fourths (5) and minor sixths (8) join the secondary theme (see Fig. 29c). This is seen clearly also in the recapitulation from b. 292. F finally (see Fig. 29d) the closing theme is accompanied throughout by parallel minor sixths (8).

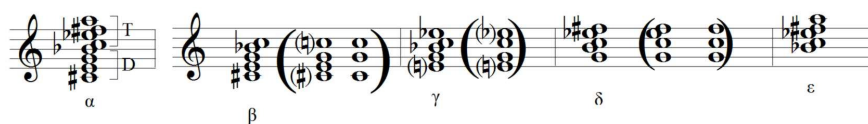


Figura 18 – Inversões e variações da harmonia Alfa.

Um das grandes características do nacionalismo de Bartók é a utilização da escala pentatônica. Segundo Lendvai (1971, p.48), a escala pentatônica demonstra a mais intrínseca lei da seção áurea aplicada à música, “talvez [seja] o sistema sonoro humano mais antigo – que pode ser considerado como a mais pura expressão musical dos princípios da seção áurea.(LENDVAI, 1971, p.48). A pentatônica é justificada pela razão áurea, contendo as medidas intervalares 1, 3, 5 e 8.

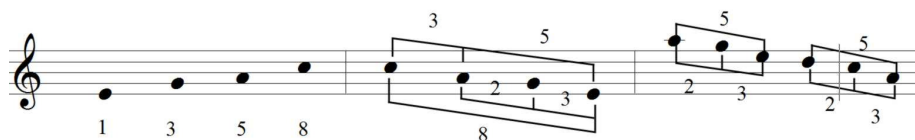


Figura 19- Escala pentatônica.

O Sistema diatônico proposto por Bartók “é uma exata e sistemática inversão das leis de suas técnicas cromáticas, as regras da razão áurea”(LENDVAI, 1971, p.67). Portanto é desse pensamento que afloram em suas músicas as tríades maiores (contrariando a terça menor proposta pela escala áurea) e toda a gama de escalas modais presente em sua obra. O sistema cromático é formado a partir da chamada escala acústica, como mostra Lendvai:

A forma mais característica do sistema diatônico de Bartók é a escala acústica, dó-ré-mi-fa#-sol-la-sib-dó, e o acorde acústico (tríade maior com sétima menor e quarta aumentada, dó maior com sib e fá#). É chamada de acústica porque suas notas derivam dos harmônicos naturais da série. (LENDVAI, 1971, p.67).

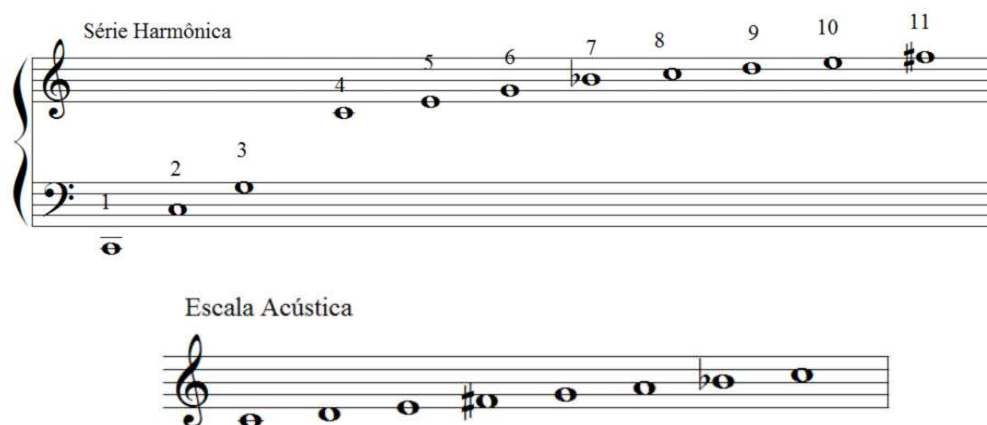


Figura 20 – Formação da escala acústica.

A escala acústica é a geradora dos dois modos gregos mais utilizados, tanto para Bartók quanto para Brouwer: o modo lídio formando pelo décimo primeiro harmônico, ou seja, uma escala maior com a quarta aumentada; e o modo mixolídio formado pelo sétimo harmônico consistindo de uma escala maior com a sétima menor. Brouwer ao citar Lendvai (2004, p.82) lembra que: “Bartók parece combinar a seção áurea em formas dramáticas, noturnas, circulares enquanto que conclui em seus finais com a luminosidade das estruturas retas, escalísticas e modais, resultado da escala acústica. (BROUWER, 2004, p.82)

Para finalizar esse capítulo, em suas observações sobre a obra de Bartók, Brouwer cita características que podem ser encontradas posteriormente no *El Decameron Negro*:

Os materiais temáticos de Bartók são gerados a partir dessas polarizações: temas circulares VS temas lineares; temas dramáticos VS temas luminosos, concluindo, temas derivados da seção áurea – os primeiros – e temas derivados da escala acústica ou bimodal os últimos (BROUWER, 2004, p.82).

Esta polarização é fortemente encontrada em toda a obra de Brouwer, como exemplo: o tema circular e dramático da repetição do *lirico* em oposição ao tema linear e luminoso do tema áureo. Nos próximos capítulos esse tema será abordado novamente.

## **2. EL DECAMERON NEGRO: COMPOSIÇÃO MODULAR E A NARRATIVA DE BROUWER.**

### **2.1. Construção da imagem através da síntese.**

A análise musical, que é um dos objetivos desse trabalho, tem sido alvo de grande discussão no meio acadêmico. Aqueles que defendem o estudo rigoroso da partitura afirmam que sem ela não poderemos entender os vários níveis de comunicação da obra, enquanto os que não vêem uma grande validade na análise argumentam: por que desmembrar ao invés de unir? John Rink, um dos grandes nomes da análise para intérpretes, comenta sobre essas duas principais correntes:

Alguns autores consideram que análise está implícita no trabalho do intérprete, por mais “intuitivo e não sistemático” que possa parecer (Meyer, 1973, p.29), enquanto que para outros, a performance requer obrigatoriamente uma análise, rigorosa e teoricamente informado, de seus “elementos paramétricos”, caso se pretenda fazer emergir sua “profundidade estética”. (RINK, 2007, p.25)

Levando em consideração que para a construção de uma interpretação serão necessárias escolhas, a necessidade de uma relação mais próxima com a partitura através da análise contribui para a afirmação das escolhas interpretativas. As questões analíticas abordadas no *El Decameron Negro* são fruto de reflexão, que podem ou não influenciar a construção ou re-construção da peça, provendo um bom exemplo sobre outro assunto que tem gerado considerações, a saber, os caminhos da análise no século XXI e qual sua validade para a interpretação.

Na opinião do autor, a análise abstrai pontos relevantes para o intérprete, direcionando primeiramente a uma concepção total da obra seguida pelas partes, na perspectiva da construção do que chamamos imagem sonora da obra. Essa imagem é construída através da escuta; para este processo, Zélia Chueke propõe três estágios básicos: o primeiro estágio “envolve basicamente a audição interna, ou o ouvir da partitura” (CHUEKE, 2000, p.7); o segundo envolve a prática guiada pela escuta prévia; e a terceira é a performance propriamente dita, onde a experiência como re-criador e ouvinte mostram o resultado final do processo. A análise estará presente nos três processos, no entanto o primeiro estágio pode ser definido como alicerce desta construção, ao passo que os outros serão frutos desse primeiro pensamento. Schoenberg propõe a construção desta imagem como primeiro relacionamento com a obra.

Eu costumava pedir aos meus pupilos que quando começassem a estudar uma nova obra não tocassem seus instrumentos antes de ter estudado a peça através da leitura em silêncio, construindo em suas mentes uma imagem da peça. Essa imagem servirá então como modelo as quais o som ao vivo deve ser realizado. (SCHOENBERG, 1984, p.388)

Crendo que a obra musical *El Decameron Negro* é resultado da criação de uma imagem sonora por parte do compositor, a abordagem deste trabalho leva em conta fatores musicais e extra-musicais. Um dos fatores positivos desta análise é saber que a imagem sonora concebida pelo compositor Leo Brouwer provém de seu mais profundo relacionamento com o violão, certificando a relação entre material sonora e características destes instrumentos.

A síntese do discurso musical servirá para que possamos entender primeiramente os fatos que permeiam toda a obra (incluindo fatores extra-musicais e influências composicionais), seguida da análise de cada movimento. Partimos do princípio de que precisamos entender o todo para depois entender as partes menores, para estabelecer relações entre a unidade e o todo. Chueke (2000, p.88) cita a analogia feita por Rudolf Buchbinder sobre a questão, dizendo que forma e unidades são como o muro e os tijolos respectivamente. Nesses termos podemos considerar que precisamos saber o tamanho, a forma e a direção deste “muro” (a obra como um todo) que será construído para decidirmos a quantidade e qualidade dos tijolos que irão ser colocados.

## **2.2. A Literatura do *El Decameron Negro*.**

O livro *El Decameron Negro* foi escrito por Leo Frobenius (1873 – 1938), antropólogo, etnólogo e explorador alemão nascido em Berlim, considerado uma autoridade mundial em arte pré-histórica. Filho de um oficial do exército da Prússia, desde jovem impressionou-se com o trabalho dos grandes exploradores germânicos que atuavam na África. Pesquisou especialmente as lendas, os mitos e as pinturas rupestres dos cabilas, povo estabelecido ao norte da África, dos soninquês e dos fulas do Sael ocidental, dos nupes e hauçás do Sudão central e dos urrongas da Rodésia do Sul, hoje Zimbábue. O *El Decameron Negro* aparece na 12ª coleção *Sammlung Atlantis* como uma pequena antologia, juntando contos e lendas africanas coletadas por ele no começo do século. Dividido em duas seções, o livro traz como primeira parte o título *Libro de caballeria y de Amor*, narrando seis contos sobre os feitos de grandes guerreiros que quando atingem certa idade devem procurar desafios ao redor do mundo para que seu nome seja conhecido entre as comunidades africanas e suas



histórias sejam contadas por várias gerações. Como recompensa de seus feitos recebe afagos de donzelas apaixonadas.

O povo de Shael, que habita nas estepes entre a borda do Sahara e a grande selva do Níger, foi uma raça aristocrática de usos e ética feudal. Uma lei antiquíssima dispunha que a sucessão dos senhorios – *castillo, aldea, pueblo, terra* – recaísse não sobre o filho do senhor, mas sobre o filho do irmão da mãe. Assim a linha feminina mantinha sua preponderância. Os filhos das famílias nobres viam-se pois, obrigados, uma vez terminada sua educação principesca e guerreira, a abandonar a corte de seus pais e a buscar longe as aventuras, a glória, o amor e a fortuna. O cavaleiro andante sai ao campo. Vai armado com todas suas armas. E seguindo-o seu *Diali*, bardo o cantor que conhece a fundo o *Pui*, a epopéia das grandes façanhas realizadas por seus antepassados. O *Diali* leva, colocado no ombro, sua rabeca, com a qual acompanha a recitação épica. El *Diali* ambiciona presenciar os feitos heróicos de seu jovem senhor e adicionar um novo canto aos famosos cantares de *Pui*. Na expedição figura as vezes também um servo, o *Sufa*, moço de cavalos a serviço do jovem senhor. Caminhando pelas estepes, chega o cavaleiro acaso diante dos altos muros de uma corte principesca. Diante da porta tem um poço. Junto ao poço, umas velhas árvores. Os caminantes detêm o passo e descem de seus cavalos. O cantor estende sobre o solo uma esteira sobre a qual descansa o cavaleiro à sombra. O moço cuida dos animais e prepara a comida. O bardo toca sua viola e começa a cantar [...] Nas seguintes páginas encontrará o leitor alguns dos mais belos gestos africanos de amor e de cavalheirismo.<sup>31</sup>(FROBENIUS. 1938. p. 7)

A segunda parte do livro *Cuentos y fabulas populares*, exalta as qualidades dos negros para colocá-los em pé de igualdade com a sociedade branca, mostrando a astúcia e a esperteza do povo. Essas histórias fazem parte dos contos das classes menos favorecidas ao contrário das anteriores que eram das classes aristocráticas feudais. Para descrever esta realidade o escritor utiliza fábulas populares onde muitas vezes as personagens são representadas através de animais.

Os cantares heróicos de nobres damas e charmosos cavaleiros pertencem a uma espécie artística culta. São obras de narradores profissionais, no período elevado da cultura. Referem-se a uma classe aristocrática e senhorial. Junto a estas produções superiores existe na África uma arte popular da narração, dos contos e de fábula. [...] São fábulas de animais, cheia de astúcia, de fineza e de humor. Em suas epopéias de animais, podem

---

<sup>31</sup> El pueblo de los Sahel, que habita en las estepes, entre el borde del Sahara y la gran selva del Níger, ha sido una raza aristocrática, de usos y de ética feudales. Una ley antiquísima disponía que La sucesión de los señoríos – castillo, aldea, pueblo, tierra – pueblo, tierra – re-cayese, no en hijo Del señor, sino en el vástago Del Hermano de La madre. Así La línea femenina mantenía su preponderancia. Los hijos de las familias nobles veíanse principesca y guerrera, a abandonar La corte de SUS padres y a buscar lejos las aventuras, la gloria, el amor y la fortuna.

El Caballero andante sale al campo. Va armado con todas sus armas. Le sigue su diali, bardo o cantor que conoce a fondo el *Pui*, la epopeya de las grandes hazañas realizadas por los antepasados. El *diali* lleva colgado del hombro su rabel, con el que acompaña la recitación épica. El diali ambiciona presenciar los hechos heróicos de su joven señor y añadir un cantar nuevo a los famosos cantares Del Pui. En la expedición figura a veces tambien un siervo, el *sufa*, mozo de caballos al servicio del joven señor.

Caminando por la estepa, llega el Caballero acaso ante los altos muros de una corte principesca. Delante de la puerta hay un pozo. Junto al pozo, unos viejos árboles. Los caminantes detienen el paso y descienden de sus caballos. El cantor extiende sobre el suelo una estera, en la que descansa el caballero a la sombra. El mozo cuida las bestias y prepara la comida. El bardo templá su vihuela y comienza a cantar. [...] En las siguientes páginas encontrará el lector algunas de las más bellas gestas africanas de amor y de caballería.

destacar os europeus de preferência a raposa e o lobo, tipos de astúcia e da tolice [...] Nas narrações seguintes achará o leitor algumas fábulas e contos dos mais característicos e belos.<sup>32</sup>(FROBENIUS, 1938, p. 95)

### 2.2.1. Os *Griots* e a *Kora*.

Frobenius não é o autor das histórias como afirma Terezinha Prada “Ele coletou de profissionais extremamente especializados que passavam a vida se dedicando ao arquivamento da história tradicional africana, os chamados *Griots*”.(PRADA, 2008, p. 164) Na construção do livro ele troca o nome *Griots* por *Diali*, desempenhando dentro da história a mesma função, e pelo que se entende é esta personagem quem está narrando os contos. A idéia de Brouwer é assumir a postura de um *Diali* e acrescentar novas histórias dentro da narrativa já existente no livro, fazendo o executante interpretar além da obra, a figura de um *Griot* africano.

A *Kora* é o instrumento tradicional que acompanha os *griots*, trovadores errantes, mistura de poetas e cronistas. A preparação de um *griot* inicia-se muito cedo, em casa. O pai conta-lhe a História da(s) tribo(s) como exemplos de força e grandeza. A *kora* é uma espécie de harpa africana, que os músicos tocavam para as famílias nobres do Império Mandinga, antes dos colonizadores europeus criarem os estados e as fronteiras.

### 2.2.2. A obra de Brouwer.

Escrita em 1981<sup>33</sup>, dedicada à violonista Sharon Isbin<sup>34</sup>, *El Decameron Negro* é uma obra programática baseado no livro homônimo. A obra é dividida em três movimentos, *El Harpa del guerrero*, *La Huida De Los Amantes por el Valle de los Ecos* e *Balada de la Doncella Enamorada*. A ordem impressa das partes não necessariamente deve ser seguida na execução. Intérpretes como a própria Sharon Isbin executam *El harpa del guerrero* por último com base na edição cubana<sup>35</sup> da obra, que trás uma nota na página final dizendo: “As

<sup>32</sup> Los cantares heróicos de nobles damas y hermosos caballeros pertenecen a una especie artística culta. Son la obra de narradores profesionales, en períodos elevados de la cultura. Rifiérense a uma classe aristocrática y señorial. Junto a estas producciones superiores hay em Africa un arte popular de la narración, del cuentecillo y de la fábula. [...] Son fábulas de animales, llenas de astucia, de fineza y de humor. Em sus epopeyas de animales, suelen destacar los europeos de preferéncia el zorro y lobo, tipos de la astucia y de la totería. En las narraciones siguientes hallará el lector algunas fábulas y cuentos de los más característicos y bellos.

<sup>33</sup> Pertence à terceira fase do compositor chamado *nueva simplicidad* ou hiper-romantismo.

<sup>34</sup> Violonista norte Americana, nascida no dia 7 de agosto de 1956, é intérprete e professora de violão possuindo mais de 25 Cds em seu catálogo. Isbin também foi uma das fundadoras do departamento de violão na Julliard School.

<sup>35</sup> BROUWER, Leo. *El Decameron Negro*. Havana: Editora musical de Cuba, 1981. 1 partitura (15 p.). Violão.

baladas podem ser tocadas em qualquer ordem” indicando as intenções do compositor. Existem duas versões sobre a influência do livro na história do *El Decameron Negro*: uma seria a de que o compositor criou os três movimentos a partir de um conto do Livro; a outra seria a de que se baseou no conceito geral do livro, compondo não só a música, mas também uma história narrada por meio da composição. Ambas as afirmações tornam a obra mais intrigante para os intérpretes, ao passo que é preciso entender o conteúdo do livro, recriar a história através dos movimentos e narrar na ordem que melhor satisfizer a imaginação.

Brouwer em uma de suas biografias comenta sobre aspectos gerais do *El Decameron Negro*.

Aqui trabalhei só uma história que dividi em três partes. A primeira é de um guerreiro que queria ser músico e tocar uma harpa. A situação da linhagem era muito difícil, e primeiramente estavam os guerreiros, logo os sacerdotes, os cultivadores, e no final dessa escada estão os músicos. Como foi possível então que um grandioso guerreiro do clã quisesa ser um músico? Este guerreiro ao deixar de ser, foi desprezado pelo clã e expulso de sua tribo. Então foi para as montanhas, mas aconteceu que a tribo começou a perder todas suas batalhas, e é quando vão buscá-lo. Pedem quase de joelhos que os ajude, a esse que já não era mais guerreiro se não um músico. Descendo das montanhas ele ganha todas as guerras e regressa às montanhas para se tornar em músico mais uma vez. Aqui também há uma história de Amor. Depois de ser expulso, já não podia ver sua mulher, logo ao vencer as batalhas levou-a com ele. Essa é a história simplificada do *El Decameron Negro*. (HERNANDEZ, 2000, p.216)

### **2.3. *El Arpa del Guerrero*: Modalismo e Razão áurea.**

Como já antes citado, a história que Brouwer narra neste movimento é sobre um guerreiro que é expulso de sua tribo e vai embora carregando sua harpa e quando sua tribo está perdendo uma importante batalha, retorna para ajudá-los, mas logo se retira novamente. Veremos a visão da violonista Sharon Isbin, a quem a obra foi dedicada.

Na primeira balada, um guerreiro (descrito pela seção rítmica viva) é banido de sua tribo porque amava tocar sua harpa (interlúdios lentos). Quando convocado para lutar contra um exército invasor, ele retorna e salva seu povo. Após sua vitória, o guerreiro é condenado outra vez ao exílio, indicado pelo pressentimento da abertura na próxima balada.<sup>36</sup> (ISBIN, 1990, pag.7).

---

<sup>36</sup> In the first ballad, a warrior (depicted by lively rhythmic sections) is banished from his tribe because he loves to play the harp (slow interludes). When summoned to defeat an invading army, he returns to save his people. After his victory, the warrior is condemned once again to exile, as indicated by the foreboding opening of the next ballad.

Mediante procedimentos analíticos, seguirá o trabalho com o início da análise composicional, e quando necessário será utilizado o texto acima para localização da história de Brouwer dentro da obra.

### 2.3.1. Forma, Simetria e Razão Áurea

O pensamento foi neste primeiro movimento parte de uma analogia da teoria do crescimento natural<sup>37</sup>. Essa teoria permitiu que o compositor obtivesse uma esplêndida simetria composicional, dando ao intérprete o dever de alcançar um alto grau de expressividade dentro dos padrões da Razão Áurea.<sup>38</sup> Mas o que o intérprete deve observar ao ler uma composição denominada Modular? Antes de abordarmos a relação intérprete examinaremos os conceitos de composição modular de Brouwer.

Utilizando um exemplo de Paul Klee (fig.21), o compositor faz uma analogia ao crescimento natural e sua forma resultante, mostrando que esse pensamento sempre esteve presente entre as artes.

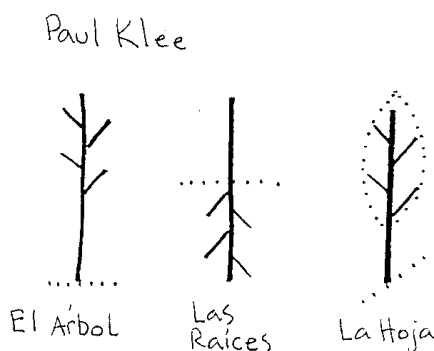


Figura 21 – Diagrama da árvore.

Não sem antes recordar também que a unidade entre o todo e as partes é uma lei sustentada por um dos gigantes da pintura do século XX – Paul Klee - e que se dá em seu diagrama da árvore (árvore se reflete o axio comum ao todo é comum as partes [...]) A seção áurea consiste na divisão em proporções de uma totalidade, de tal maneira que cada proporção inclui a imediata anterior e a todas as que a antecederam. (BROUWER, 2004, P.74)

<sup>37</sup> O crescimento natural diz respeito à sequência Fibonacci, a qual surgiu para explicar a velocidade em que os coelhos de uma certa região se reproduziam. Porém isso parece ser uma lei comum a toda a natureza, como o crescimento de galhos em uma árvore, a forma de uma concha marítima etc. Ex. o tronco gera um galho, possuindo dois; depois este gera mais um obtendo um total de três. Etc.

<sup>38</sup> É importante ressaltar que Razão Áurea é a fundamentação teórica do pensamento, e Seção Áurea é a aplicação do conceito.

Assim como na música de Bartók, Brouwer utiliza a sequência Fibonacci (explicada anteriormente neste trabalho<sup>39</sup>), para obter suas formas temáticas. A partir, então, destes princípios começaremos delinear as pequenas partes do movimento até chegar à sua forma completa. A análise encontrará quatro níveis estruturais: pequenas (temas), médias e grandes estruturas finalizando com a forma da obra inteira.

Construído através de Processo Aditivo Linear,<sup>40</sup> o tema do guerreiro, que se estende do compasso 3 até o 23, possui um total de 21 compassos, dividido em três frases, confirmando o pensamento modular Fibonacci (ex.4).

Exemplo 4 – Primeiro tema constituído de 21 compassos.

O processo aditivo linear utilizado na peça baseia no crescimento natural da sequência Fibonacci. Se considerarmos isoladamente cada frase deste tema, vemos que há uma reiteração modular (m) do motivo principal, sendo a primeira com três células motivicas, a segunda com a adição de mais duas células, formando um total de cinco e a última com oito células (ex.5 <sup>41</sup>

<sup>39</sup> Ver capítulo 1.2.3. Razão Áurea. Pag.13

<sup>40</sup> A técnica de Processo Aditivo L [linear additive process] articula processos de repetição baseados em adição de figuras a partir de um padrão base.(CERVO, 2005, p.52).

<sup>41</sup> Os compassos 22 e 23 não aparecem na contagem porque são apenas a reafirmação do motivo anterior, além disso, serve para o equilíbrio da forma ao completar os 21 compassos da sequência Fibonacci.

3 (2+1)

5 (3+2)

8 (5+3)

Exemplo 5 – Frases construídas pela numeração Fibonacci.<sup>42</sup>

O retorno de Brouwer ao tonalismo, não diz respeito só ao uso de tríades consonantes ou dissonantes, mas também ao conceito dialético antecedente-consequente. Como visto acima, as frases são construídas por meios da sequência Fibonacci, no entanto, sua divisão em semi-frases (antecedente-consequente) é baseada na seção áurea. A primeira frase com três células pode ser subdividida em 2+1, de acordo com o a seção áurea, mostrando a direcionalidade da frase dentro da estrutura. Consequentemente encontramos também  $5=3+2$  e  $8=5+3$  (ex.5).

Quando pensamos no primeiro tema completo, encontramos a seção áurea na décima terceira célula (comp.17) destacada pela dinâmica *Forte*, atingindo o ápice deste tema. No gráfico abaixo (fig.22) são mostrados os picos dinâmicos das frases e da seção completa, cabe ao intérprete reproduzir sonoramente o crescimento gradativo das frases e sua respectiva seção áurea, até a chegada no ápice do tema. Se procurarmos a seção áurea dos 21 compassos obteremos o ápice no compasso 15 onde o compositor marca um *crescendo*. De qualquer maneira o pico do tema está na dinâmica *forte* da terceira frase.

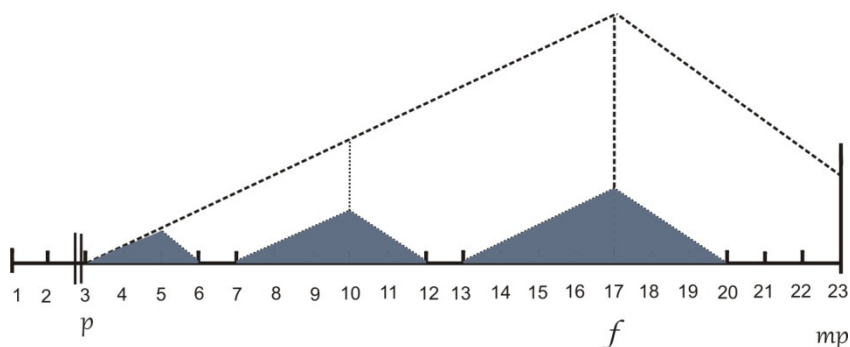


Figura 22 – Dinâmica do primeiro tema.

<sup>42</sup> A última célula da terceira frase é constituída pelos compassos 20 e 21, já que o este último é apenas a confirmação da nota Mi





Exemplo 7 – Fraseologia do tema transitório

A construção dinâmica do segundo tema segue em direção oposta ao primeiro, sendo sua gama entre *mezzoforte* e *pianíssimo*. A seção áurea, encontrada no compasso 36, é onde o compositor nos pede um *pianíssimo* (fig.23), formando o que podemos chamar de seção áurea negativa, por atingir o ápice com uma dinâmica decrescente.

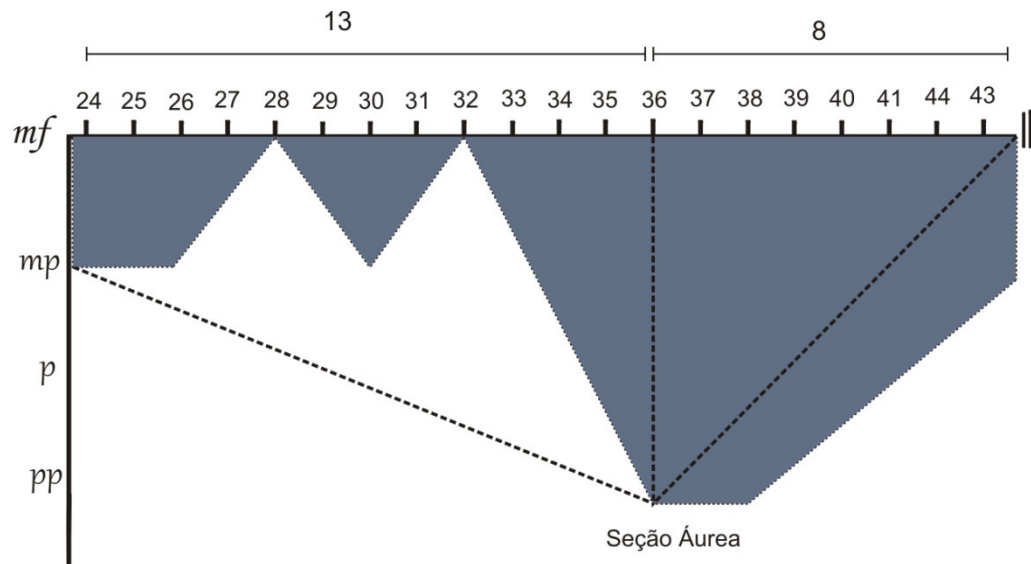


Figura 23 – Gráfico Dinâmico do tema transitório



A construção do tema *lírico* também é feita dentro da numeração Fibonacci (ex.8), tendo um total de 13 compassos pode ser subdivida em  $13 = 8 + 5$  de acordo com a seção áurea. Essa divisão é reforçada por um *tenuto marcato* na nota Si da melodia (comp. 53)

Exemplo 8 – Tema lírico.

O *lírico* é o único po de um *ritornello*, sendo assim, ocorrem duas dinâmicas diferenciadas para cada repetiç Vale dizer que as edições trazem divergências quanto à dinâmica: Na edição francesa não ocorre variações no *ritorne* mantendo *Forte* para as duas repetições (ex.9 abaixo), já na edição cubana a primeira vez se executa *Piano* e na segunda *Forte* (ex. 8, acima

Exemplo 9 – Dinâmica do tema *lírico* (edição francesa).

Sharon Isbin<sup>43</sup>, a quem a obra foi dedicada, interpreta este trecho de forma aposta à versão cubana, executando *Forte e Piano*. Joaquin Clerch<sup>44</sup>, um dos pupilos de Brouwer, mantém *Forte* nas duas vezes, porém faz uma leve mudança timbrí na segunda vez deixando o tema mais suave. A visão de Isbin corrobora com a idéia de pólos dinâmicos

<sup>43</sup> ISBIN, Sharon. **Road to the Sun**. London.:Virgin Classics, 1990. 1 CD (59 min.)

<sup>44</sup> CLERCH, Joaquín. **La Obra Guitarrística de Leo Brouwer**: Brouwer por los Maestros. Cuba: EGREM, 2000. v. 5. 1 CD.

opostos, sendo o primeiro tema *forte*, a transição *mezzo piano* e o lírico *forte* seguido de *piano*, porém o gráfico construído apresenta a dinâmica da versão cubana (fig.24).

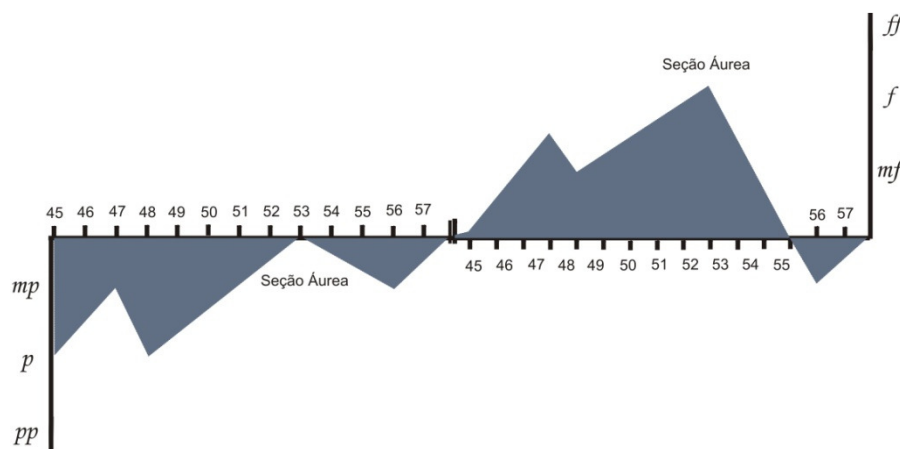


Figura 24 – Dinâmica do tema lírico.

O gráfico apresenta a variação dinâmica entre as duas execuções, a primeira tangendo a linha do piano fazendo um crescendo até atingir a seção áurea no compasso 53, logo após desce novamente para o *mezzo piano* para delinear a frase e iniciar um grande crescendo. A repetição, apesar de pedir *forte*, pode-se começá-la tangendo o *mezzo forte* para então atingir com *forte* o ápice na seção áurea.

Com a repetição do tema *lírico* indo para segunda casa, o tema inicial é novamente apresentado, sendo assim, podemos delimitar o fechamento de uma média estrutura da obra. Se contarmos o número de compassos desde a barra dupla inicial (comp.3) até o final da re-exposição do primeiro tema (comp.78) terá um total de 76 compassos, o que não estaria dentro da numeração Fibonacci. Ao contarmos o número de compassos somando-os à repetição do *lírico* obteremos o número Fibonacci 89, o que afirma o fechamento de uma grande seção (fig.25). Vale dizer que os dois compassos iniciais, que apresentam uma espécie de abertura do movimento, são respondidos e finalizados nos compassos 79 e 80.

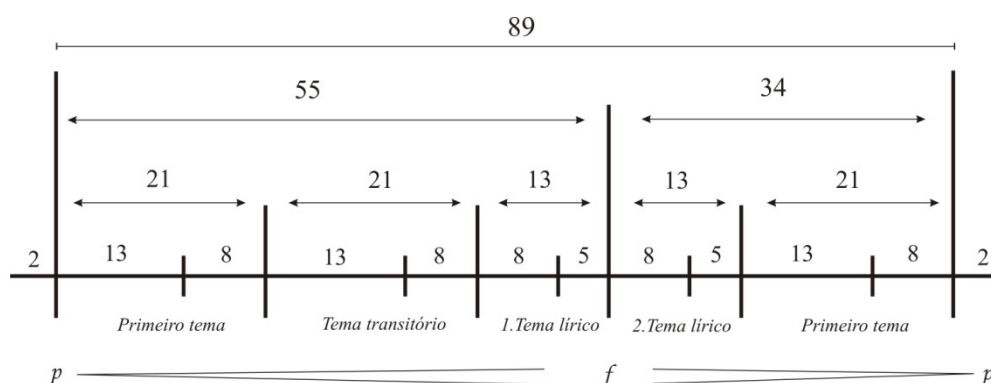


Figura 25 – Esquema Formal da primeira estrutura média.

Voltando ao questionamento sobre a escolha que poderíamos fazer entre as diferentes dinâmicas apresentadas pelas edições, poderemos agora encontrar uma resposta. Se procurarmos a seção áurea dos 89 compassos encontraremos  $89 = 55 + 34$ , ao compararmos com a composição veremos que coincidirá com o final da primeira execução do *lirico* (comp.57) e começo da segunda (comp.58 contando a repetição literal). A conclusão à qual poderemos chegar é que a repetição do *lirico* é o ápice da estrutura (fig.26). A dinâmica *forte* na segunda execução pode ser o mais coerente, visto que reforça o pico da estrutura.

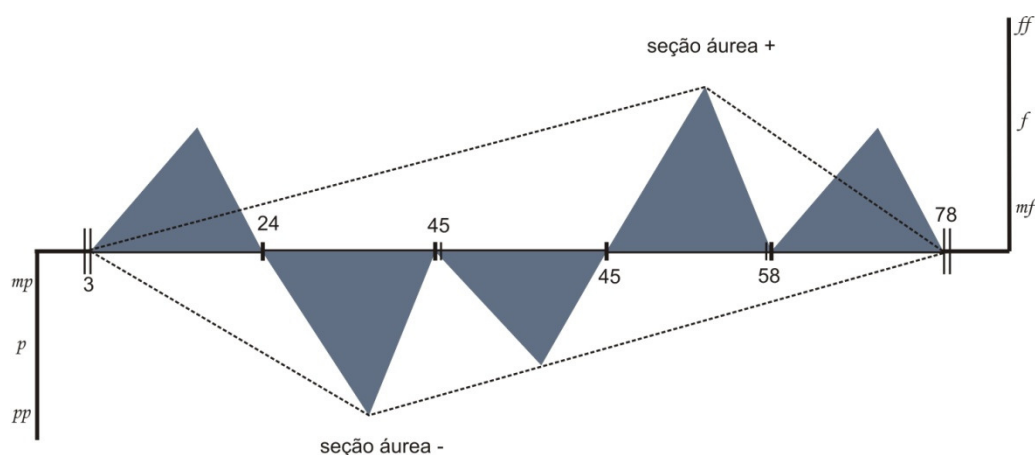


Figura 26 – Gráfico dinâmico da primeira estrutura média

Após o fechamento da primeira média estrutura é iniciado o tema *tranquilo*, que é constituído de 27 compassos saindo do padrão Fibonacci (ex.10). Recorrendo a aspectos harmônicos, e que serão vistos mais adiante, observa-se que há uma unidade entre os compassos 81 a 100 e consequentemente do 101 ao 107. O que ocorreu nesse trecho não é o abandono do sistema Fibonacci, mas sim a sobreposição de suas estruturas utilizando compassos de elisão.

81 *tranquillo*

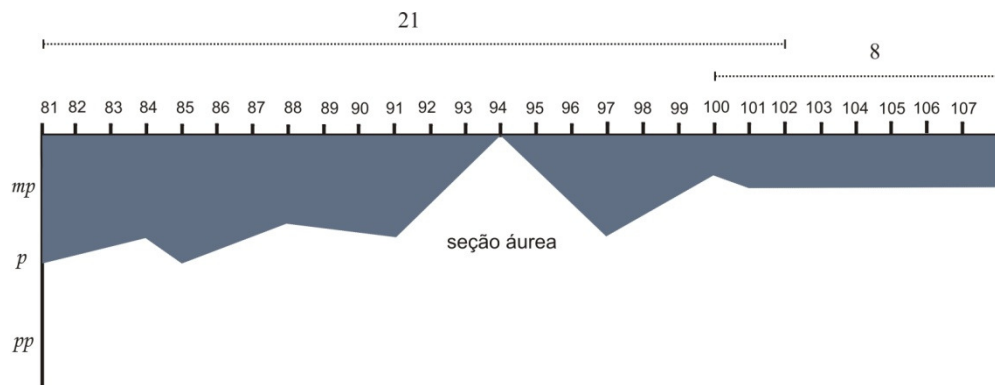
85

91

97

103 *C4*

*dolce* *poco* *rall.*

Exemplo 10 – Tema *tranquilo*.Figura 27 – Estrutura formal e dinâmica do tema *tranquilo*.

Segundo o gráfico acima (fig.27) os compassos 100 e 101 servem como elisão das estruturas sobrepostas. O gráfico mostra também uma estabilidade na atitude dinâmica a partir do compasso 101, que serve como fechamento e preparação para a re-exposição de todo material até aqui apresentado.

A reapresentação do motivo de abertura, que dá início à recapitulação, traz diferentes possibilidades dinâmicas entre as edições. O trecho de oito compassos, divididos em 8= 4+4, segundo a edição francesa requer um crescendo na segunda metade, já a edição cubana pede um crescendo seguido de uma decrescendo (fig.11). Observando que o trecho mencionado possui a intenção de uma dominante para chegar ao *lirico*, poderíamos concordar com o grande crescendo da edição francesa, mas, por outro lado as possibilidades técnicas de distanciamento das regiões de execução não permitem o ataque imediato do próximo tema. A edição cubana pode ser mais coerente ao apresentar o decrescendo final por dois motivos: o primeiro porque tecnicamente facilita o traslado da posição I para a posição IX sem o corte de intensidade dinâmica; e o segundo porque o *lirico* será iniciado com um *piano*, ou seja, poderá ser feito um decrescendo até chegar à dinâmica deste tema.

Edição Francesa

Tempo 1<sup>o</sup>

Edição Cubana

108

exemplo 11 – Comparação da dinâmica entre edições.

O *lirico* é iniciado transposto uma quarta acima tendo sua forma parecida ao da exposição, porém é adicionado um compasso, tendo um total de 14 compassos (ex.12). Talvez Brouwer tenha feito isso para balancear a forma como um todo, portando, a proporção áurea continua presente. O gráfico abaixo (fig.28) mostra a seção áurea se estendendo pelos compassos 124 e 125, fato ocorrido pela forma de 14 compassos o que ocasiona o deslocamento da seção áurea.

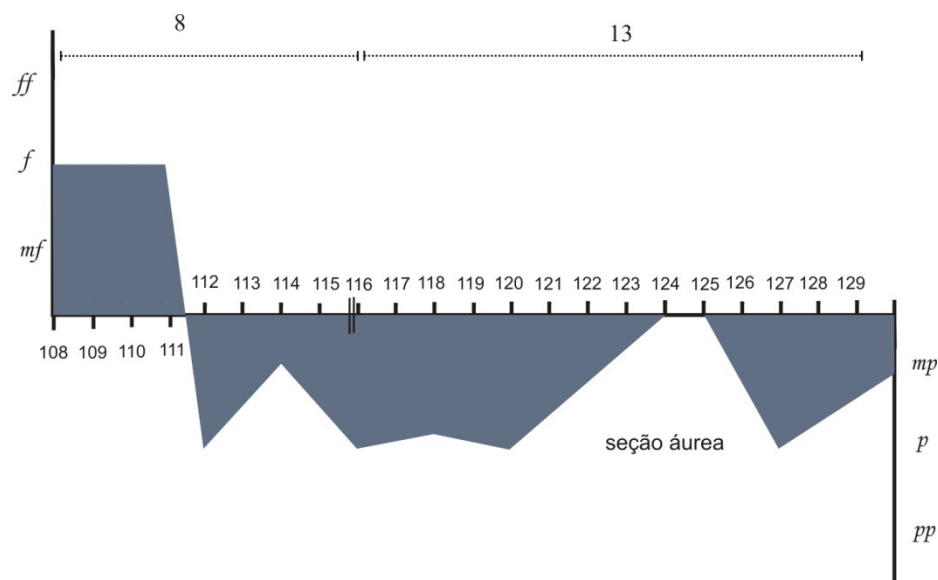
1<sup>a</sup>: *p dolce*  
2<sup>a</sup>: *f*

120

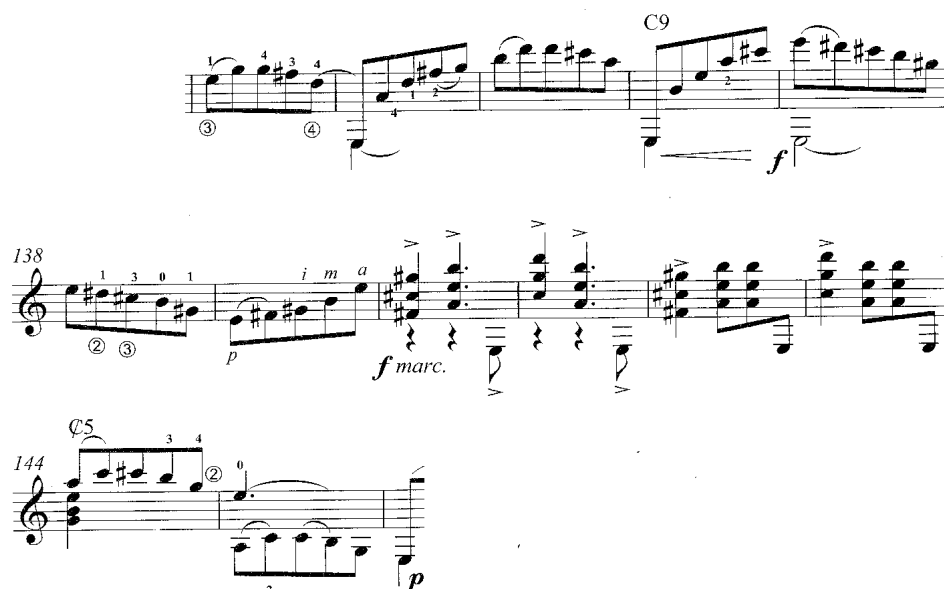
126 *cresc.*

132

*poco ten.*

Exemplo 12 – Re-exposição do *lirico*.Figura 28 – Gráfico dinâmico da re-exposição do *lirico*

A partir do compasso 134 é iniciada uma nova parte denominada tema áureo (ex.13). Construído a princípio por 12 compassos o tema serve para balancear o *lirico*. O último compasso do *lirico* (comp.133) faz elisão com este novo tema deixando-o com 13 compassos. A seção áurea é encontrada no compasso 140 onde se inicia um *forte marcado* (fig.29), sendo assim, a frase é dividida em  $13 = 8+5$ .



Exemplo 13 – tema áureo

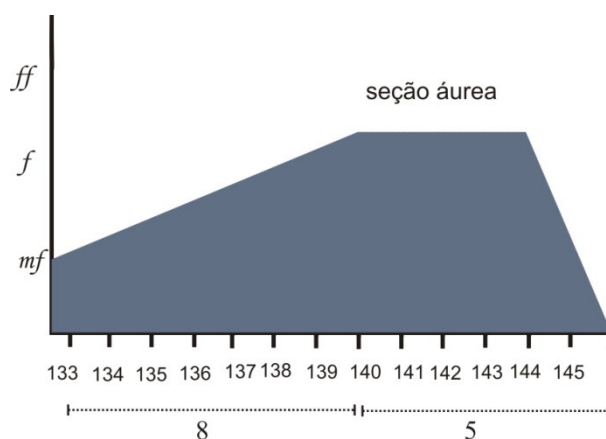


Figura 29 – Dinâmica do tema áureo

O retorno do primeiro tema (comp. 146) aparece como fechamento da segunda estrutura média (comp. 108 ao 165) como mostra o gráfico estrutural abaixo (fig.30). A entrada do *lirico* destaca a opção que Brouwer fez de inverter a ordem dos temas na re-exposição. Essa forma espelhada<sup>45</sup> é também encontrada em Bartók na obra *Música para Cordas, Percussão e Celesta* onde a ordem dos temas é invertida na re-exposição (como demonstrado na figura 13, pag. 20).

<sup>45</sup> A Forma Espelhada foi detectada por Lendvai (1971, p.29) quando percebeu que Bartók invertia a ordem temática na re-exposição da forma sonata, colocando o segundo tema antes do primeiro. No caso de Brouwer, o *lirico* é re-exposto antes do primeiro tema (tema do guerreiro).

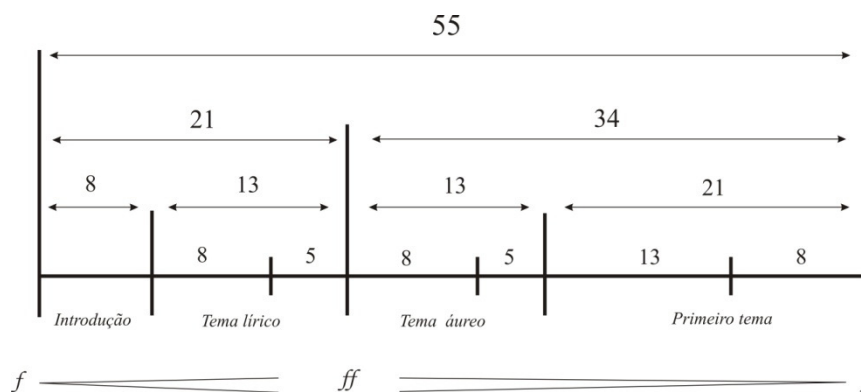


Figura 30 – Estrutura media da re-exposição (temas invertidos) do *El Decameron Negro*.

Ao reconhecer que o violão não pode oferecer a amplitude dinâmica comum a outros instrumentos, Brouwer opta pelo *forte marcado* no tema áureo. A utilização de mudança timbrística aliada ao ataque súbito pode ser a melhor opção para o destaque deste trecho. Joaquin Clerch (op. cit, nota 39) em sua interpretação utiliza os ataques súbitos na região *sul ponticello*, proporcionando mais destaque colorístico na seção áurea. Para a construção do gráfico (fig.31) o *forte marcado* é substituído por um *fortíssimo*, pois não há a possibilidade de representação gráfica do destaque timbrístico.

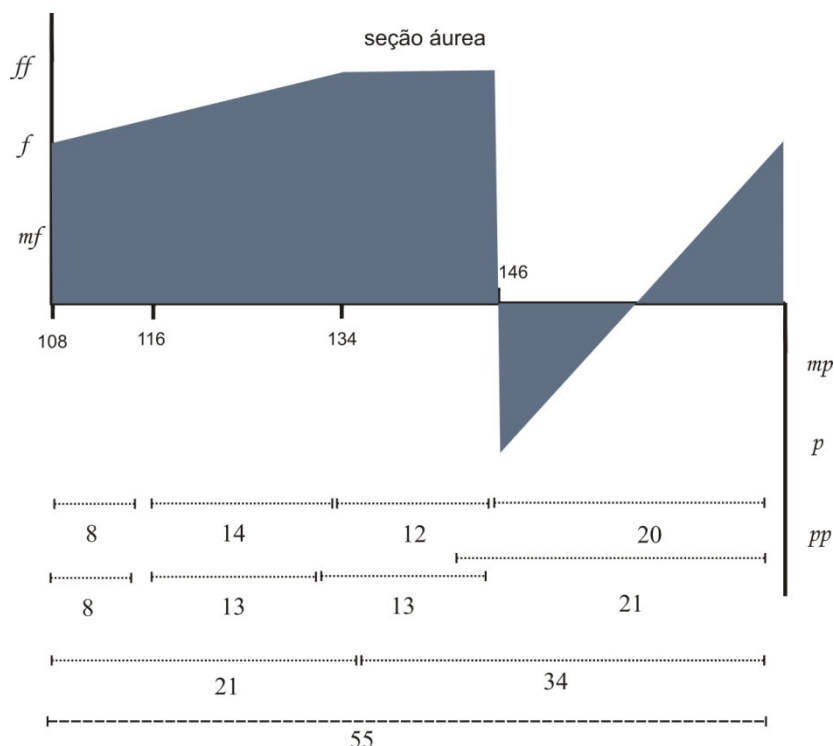


Figura 31 – Construção dinâmica da segunda grande estrutura.

Com a re-exposição do *tranquilo* (comp. 166) inicia-se o tema de fechamento, aparecendo transposto uma quarta acima e reduzido para 11 compassos. Essa redução ocorre para que a forma continue dentro dos padrões Fibonacci contrabalaneando com tema de



fechamento (comp.197). A figura 32 mostra uma ligação entre o *tranquilo* e o tema de fechamento, intermediado pelo tema transitório.

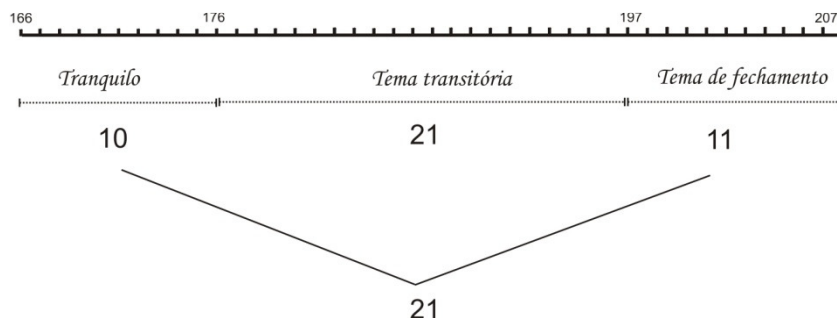


Figura 32 – Fechamento da obra.

Ao finalizar as análises das pequenas e médias estruturas, visualizaremos então as grandes estruturas e a forma total.

O primeiro gráfico (fig. 33) mostra as estruturas pequenas e médias no contexto geral da obra. O segundo gráfico (fig.34) leva em consideração as duas repetições do *lirico*, obtendo então duas grandes estruturas de 89 compassos nas extremidades da obra, duas estruturas médias na região intermediária e uma pequena estrutura na região central. Os gráficos abaixo mostram a forma condensada desta idéia. Em anexo (pag. 94 e 95) constam os mesmos de forma detalhada. Isto poderia servir como uma representação gráfica do processo de concepção, por parte do intérprete, da peça como um todo e de uma abordagem posterior dos detalhes dentro do todo.

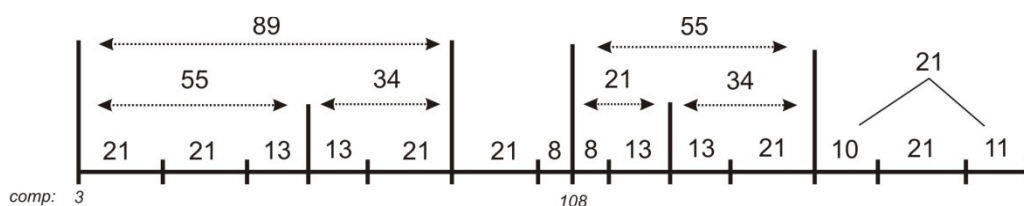


Figura 33 – Primeiro gráfico da forma total.

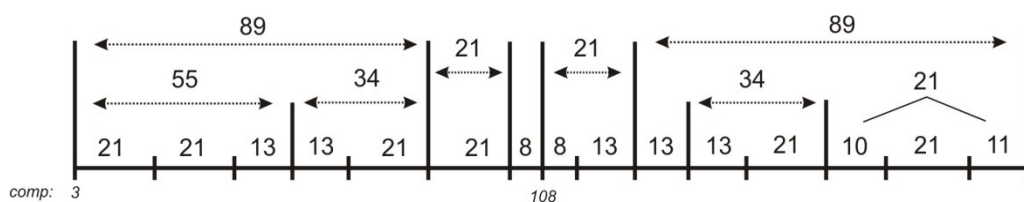


Figura 34 – Segundo gráfico da forma total.

As sobreposições de estruturas, como ocorrem no *tranquilo*, têm como principal objetivo a tentativa de adaptar estruturas Fibonnaci dividindo a obra em duas grandes estruturas. Essa divisão ocorre da seguinte maneira: compasso 1-100; 100 - 107 e 107 – 207 corroborando com a idéia da figura 34 onde as bordas convergem para um ponto central.

Observando o número total de compassos do *El Decameron Negro*, obteremos 207. Ao somarmos esse resultado com as repetições dos temas *líricos*, do compasso 45 ao 57 e do 116 ao 128, encontraremos a equação  $207 + (13)^2 = 233$  que corresponde ao décimo terceiro número Fibonnaci. Tendo em mente esse resultado poderemos dividir a obra em  $233 = 144 + 89$  encontrando sua seção áurea entre os compassos 136 e 144 isso correspondendo na estrutura ao tema áureo (fig

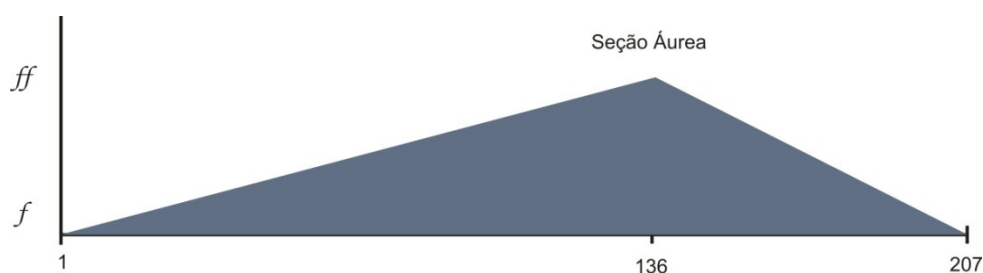


Figura 35 – Direcionamento dinâmico da obra inteira, reforçando a seção áurea

O gráfico acima (fig.35) mostra o pensamento dinâmico que envolve a obra como um todo, observando que a obra trabalha na região dinâmica *forte* propõe que na seção áurea ocorra o *fortíssimo*. Nos dois últimos compassos Brouwer utiliza pela única vez o *fortíssimo* (ex.14), mas, a intenção é a mesma do *forte* da introdução. O compositor optou fazê-lo pelo simples fato de que os últimos acordes estão na região mais grave e são atacados sem arpejá-los, o que deixa o acorde opaco. Já na seção áurea ele opta pelo *forte marcado* em uma região de bastante sonoridade que realça o tema áureo.



Exemplo 14 – Dinâmica do tema áureo e tema de fechamento

### 2.3.2. Sistema de Eixos e as Funções Tonais

O direcionamento de Brouwer para uma espécie de tonalismo mostra a tendência de alguns compositores de sua época, principalmente aqueles ligados ao pós-minimalismo. No entanto, o compositor cubano possui características que vão além desse movimento. A aproximação de Brouwer com a música de Bartók faz com que adquira o pensamento do sistema de eixos sendo refletida no *El Decameron Negro*. O sistema tonal desenvolvido por Bartók nasce “a partir da música funcional [...] por meio das harmonias do Classicismo vienense e do mundo tonal do romantismo” (LENDVAI, 1971, p.1)<sup>46</sup>.

Esta intencional comparação entre o compositor cubano e o húngaro faz com que entendamos por que Brouwer chama esse período de sua produção de Hiper-Romantismo e quais aspectos caracterizam essas composições. Bartók possuía forte sentimento romântico nacionalista em sua obra. Nesses termos podemos chamar a atenção do intérprete para o fato de que antes de qualquer razão matemática, como foi antes discutido, o *El Decameron Negro* possui fortes características do romantismo, podendo até ser abordado violonisticamente, de acordo com os mesmos parâmetros aplicáveis a Sor, Regondi, Mertz ou Giuliani. Não é difícil encontrar pequenas e grandes seções ou grandes frases e delimitar melodias sobre encadeamentos harmônicos comuns à linguagem tonal. Além disso, a história criada por Brouwer por meio da música tem relação com um tipo de narrativa épica, gênero que Georg Lukács<sup>47</sup> trata como precursor do romance literário. A relação entre música e literatura era comum no sec. XIX, principalmente quando se trata de música programática.

Esse capítulo envolve dois parâmetros analíticos fundamentais: o tonalismo e modalismo presentes nos minimalistas e pós-minimalistas, e o funcionalismo do sistema de eixos de Bartók.

Como um primeiro passo, cientes da intenção musical romântica por parte de Brouwer, propomos investigar qual seria o centro tonal, para que se estabeleça uma relação com o sistema de eixos. Isolando as notas finais de cada frase do tema do guerreiro veremos que há uma escala ascendente a partir de Dó e que atinge a nota Mi, que auditivamente possui forte característica de uma tônica (ex.15). Esta característica é inspirada pelo compasso inicial que serve como introdução, como se o intérprete estivesse afinando seu instrumento em Mi maior, sabidamente a tonalidade tecnicamente mais cômoda.<sup>48</sup>

<sup>46</sup> Grew out of functional music [...] through the harmonies of Viennese classicism and the tone-word of romanticism.

<sup>47</sup> LUKÁCS, Georg. **A Teoria do Romance**. São Paulo: Editora 34, 2009.

<sup>48</sup> A comodidade que a tonalidade de Mi maior ou Mi menor produzem, é por haver uma ampla gama de cordas soltas, facilitando os translações. Outro fator importante é a textura que a nota Mi pode oferecer, sendo ela a nota

A construção do tema do guerreiro consiste em um plano de fundo modal em Mi, que é estabelecido nos compassos iniciais, ao passo que são sobrepostas duas escalas pentatônicas, uma em Sol e outra em Réb.

Guitarra

1 3 2 4

*f* *p*

7 *p* *cresc.*

13 *p* *cresc.* *f*

19 *mp* *sub. cresc.* *f marcato* *p*

Sol  
Réb

Mi Mi

Exemplo 15 – Notas de repouso no primeiro tema (tema do guerreiro)

A partir das notas da introdução e das finalizações podemos construir uma estrutura escalar que pode ser preenchida com as notas destas pentatônicas, gerando possibilidades para este plano de fundo modal em Mi. Este trecho pode ter sido construído no modo Dórico (menor com 6ª maior) ou no modo Mixolídio (maior com a 7ª menor) se considerássemos as notas das pentatônicas de Sol ou de Réb (ex.16), gerando assim uma ambiguidade modal.

Dórico (como as notas da pentatônica de sol)

comp.1 comp.3 comp.5 comp.11 comp.21

mais grave do violão e as mais aguda (dentro das 12 casas de alcance simples), e conseqüentemente muitos harmônicos naturais também podem ser aproveitados.

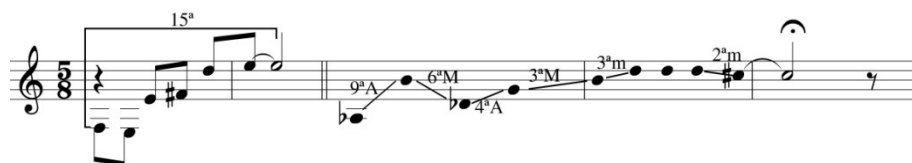
Mixolídio (com as notas da pentatônica de réb)



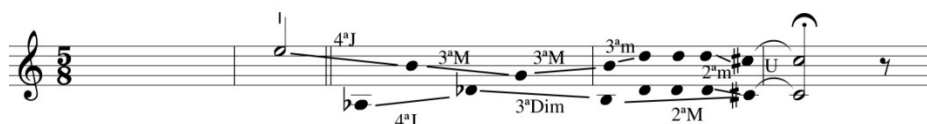
Exemplo 16 – possíveis modos que estão em segundo plano e estabelecem a tonalidade de Mi.

Essa ambigüidade corrobora com a idéia de Bartók que tem como principal característica o acorde maior-menor (fig. 10, pag.18), gerando em suas músicas essa mesma ambigüidade ao sobrepor tonalidades maiores e menores.

As semelhanças com Bartók continuam também em outros aspectos, como na construção do primeiro tema, que chamamos aqui de motivo do guerreiro. Uma constante diminuição intervalar a partir do primeiro compasso, verificada nas dimensões verticais (ex.17) e horizontais (ex.18), tende a chegar ao intervalo mínimo de segunda menor, formando assim um desenho cônico<sup>49</sup>

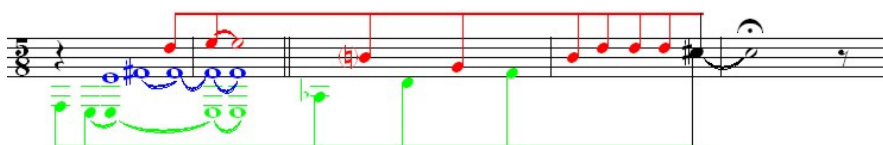


Exemplo 17 – Diminuição intervalar na vertical.



Exemplo 18 – Diminuição intervalar na horizontal, com resolução em duas oitavas

Além dos processos de diminuição intervalar para a formação cônica, a textura variante também deve ser levada em consideração. Inicia-se a obra fundamentalmente a três vozes que se diluem em um uníssono (ex.19).



Exemplo 19 – Diminuição da textura no motivo inicial.

<sup>49</sup> Configura-se em um desenho geométrico formado pela Razão Áurea. Este formato foi constatado por Lendvai (1971, p.99) na obra Sonata para dois pianos e percussão (1937) de Bartók .

A utilização de uma polifonia a três vozes no tema do guerreiro em forma cônica retrata a influência da obra de Bartók, em especial Sonata para Dois Pianos e Percussão (1937). Lendvai (1971, p.99) analisa o primeiro movimento desta obra encontrando a forma cônica em mesma direção (ex.20), no entanto Brouwer (ex.21) diferencia-se ao utilizar simultaneamente o Processo Aditivo Linear (ver nota 35, pag.33).

Exemplo 20 – Sonata para dois pianos e percussão de Belá Bartók (análise de Lendvai).

Exemplo 21 – Primeiro tema (tema do guerreiro) e a forma cônica construída através do sistema de eixos.

A utilização do sistema de eixos nesta obra de Bartók é uma progressão entre o pólo (Ré) e contra-pólo (Sol#) dos ramos principais, e pólo (Fá) e contra-pólo (Si) do ramo secundário. Brouwer traz esse sistema para o idioma violonístico tendo estabelecido a eixo de tônica em Mi (fig.36), tonalidade que possui a nota mais grave do violão, permitindo uma ampla utilização de oitavas e cordas soltas.

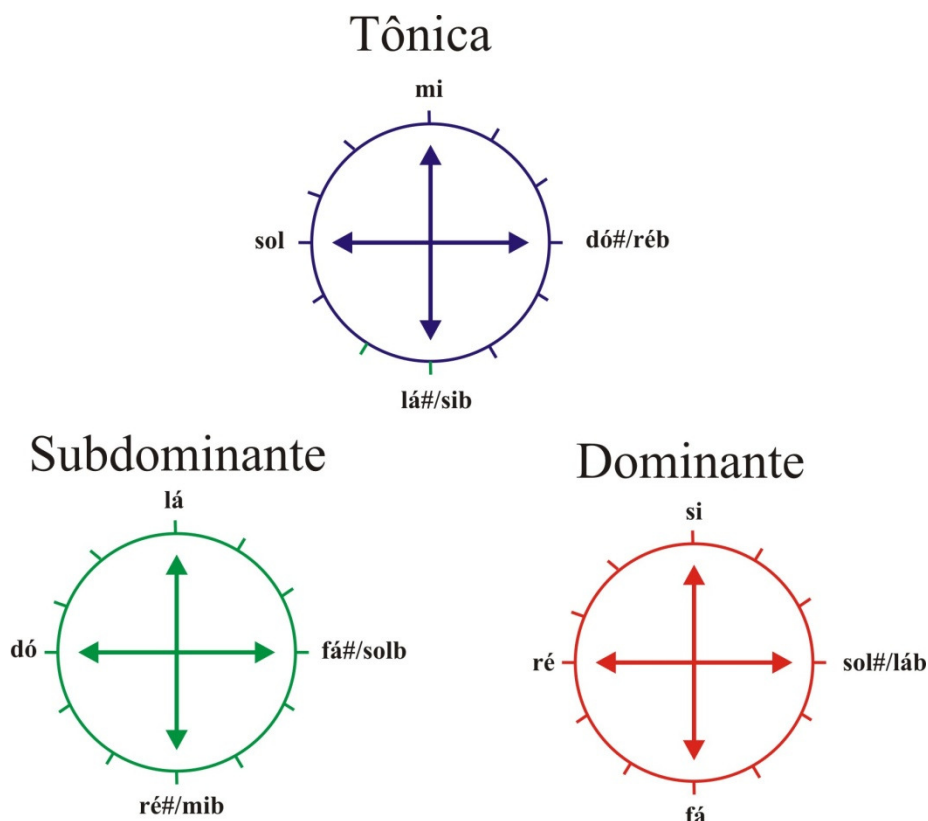


Figura 36 – Sistema de eixos tendo como tônica a nota mi.

O direcionamento de Brouwer nesta terceira fase composicional para uma linguagem tonal, com a ajuda do Sistema de Eixos, pode confirmar a relação intrínseca entre seu procedimento, a harmonia e a forma do período romântico.

As funções tonais do tema do guerreiro podem ser estabelecidas como uma simples cadência Tônica-Dominante-Tônica, verificada pelo Sistema de Eixos (ex.22). Chegamos aqui ao objetivo proposto de estabelecer o centro tonal como eixo do discurso sonoro. Inicia-se com o Pólo do ramo principal de tônica (Mi) finalizando com o contra-pólo (Dó#) do ramo secundário; já na segunda frase, pode-se dizer que o pedal em Mi fica soando em nossos ouvidos, terminando com pólo do ramo secundário da tônica.

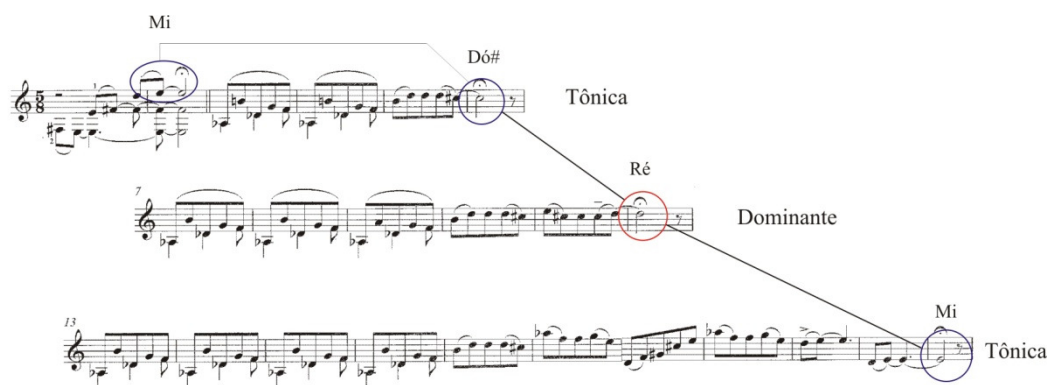
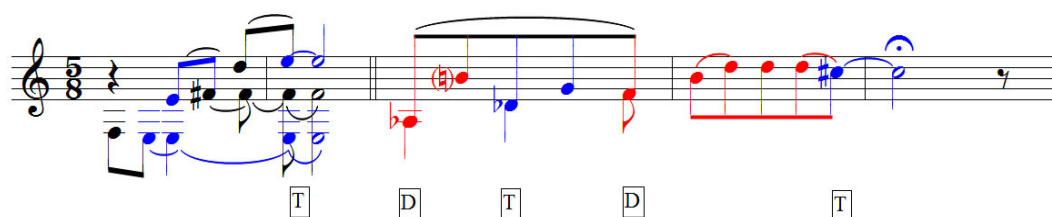


Figura 22 – Funções tonais no tema do guerreiro.

A construção interna das frases também apresenta as mesmas estruturas tonais, como uma seqüência de dominante-tônica até a resolução no contra-pólo do ramo secundário (ex.23). A segunda frase é finalizada com uma cadência à dominante, ao passo que na terceira frase ocorrem grandes passagens pela região da dominante (comp.18) coincidindo com a seção áurea. A seqüência T-D-T no primeiro tema nos relembra a forma sonata tradicional onde o primeiro tema é apresentado na tônica, neste caso em Mi.

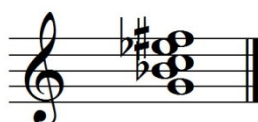


Exemplo 23 – Motivo do guerreiro com as funções tonais

O tema transitório, diferentemente do tema anterior, é composto por uma melodia acompanhada. A construção melódica, baseada na escala pentatônica (ex.24), é uma clara demonstração da utilização do sistema cromático bartokiano (ver p.23). Os acordes do acompanhamento (ex.25) trabalham mudanças colorísticas típicas das harmonias *Alfa* (ver, fig. 18, pag. 23), cabendo ao intérprete ressaltá-las de maneira que façam sua função de transição para o *lirico*, para isso, pode se utilizar das mudanças timbrísticas de mão direita.



Exemplo 24 – Melodia da transição construída com a escala pentatônica em Lá

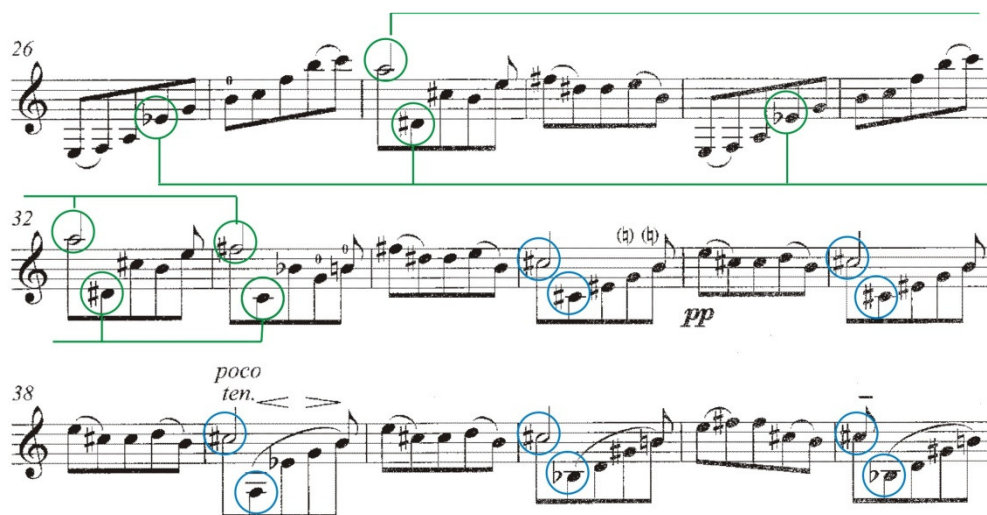


Exemplo 25 – Acorde *delta* no acompanhamento da transição, comp.33-34.

O tema transitório traz pela primeira vez as notas Lá, Ré#, Dó e Fá#, as quais fazem parte do eixo de subdominante (ver eixos, pag.51). No compasso 26, onde ocorre uma citação



da introdução, o estabelecimento da subdominante se concretiza com aparecimento do Mib, contra-pólo do ramo principal (ex.26). A transição é claramente dividida em duas regiões harmônicas: a primeira que vai até o compasso 32, formado pelo pólo e contra-pólo do ramo principal do eixo subdominante; e outra que vai do compasso 33 até o final, formado pelos e contra-pólos do eixo tônica. Não coincidentemente a divisão entre a subdominante e tônica ocorre exatamente na seção áurea.



Exemplo 26 – Funções harmônicas da transição baseadas no sistema de eixos.

A chegada do tema do guerreiro traz um ambiente de lirismo que se destaca como ponto áureo desta média seção. Sua textura ainda preserva a melodia acompanhada (ex.27) presente na transição, no entanto opta por uma harmonia modal tendo como a nota pedal a sexta corda (Mi) solta. Ao apresentar uma alternância entre o Sol # na melodia e o Mi no baixo, Brouwer nos estimula a escutarmos o acorde de Mi maior, ao passo que as notas intermediárias nos levam a uma acorde de Si maior, causando novamente uma ambigüidade modal. A disposição da armadura formada pelos acidentes nos afirma que a tonalidade é Si maior, mas, ao isolarmos a melodia é revelado que os repousos melódicos nas notas Mi, Sol# e Si estão confirmando o tema em Mi. Tendo em vista o este panorama pode-se dizer que a forte tônica estabelecida pela nota Mi junto aos acidentes da tonalidade de Si confirma o modo lídio (Mi) como gerador deste tema.



Exemplo 27 – Melodia do segundo tema em Mi lídio.

O modo lídio é uma escala maior com a característica peculiar de ter uma quarta aumentada em sua formação. Essa característica é utilizada sabiamente pelo compositor, conectando-o com o idiomatismo do instrumento. As utilizações das cordas soltas, que estão dispostas em quartas, formam a base harmônica do tema, que tem duas grandes divisões: base estável em Mi lídio (comp.45-48) e transição para o retorno ao tema (comp.48-55). O trecho modulatório baseia-se no modo lídio em Lá (5 corda solta) nos compassos 51-52 e Si bemol lídio nos compassos 54- 55, em contrapartida na seção áurea aparece o Sol jônico ajudando a destacar o compasso 53 (ex.28), ponto alto do tema e da média estrutura.

O modo lídio tem como principal característica a quarta aumentada, ocasionando o duplo trítone em sua composição, portanto, esse intervalo faz com que o tema tenha a instabilidade de uma dominante. Para reforçar a idéia do tema na dominante, o sistema de eixo nos mostra que a predominância do Sol# como nota de repouso reflete o contra pólo do ramo secundário do eixo dominante (ex.28). Fazendo uma alusão à forma sonata tradicional, Brouwer faz o tema do guerreiro (primeiro tema) na tônica, transição na subdominante e o tema lírico (segundo tema) na dominante.

Exemplo 28 – Notas de repouso melódico do tema lírico

A chegada do tema denominado *tranquilo* nos traz um contraste maior, tendo como característica a obscuridade pedida pela indicação de caráter. A melodia nesse ponto foi construída com base em intervalos de segundas (ex.29) ao passo que as notas prolongadas formam o acorde de Lá menor (ex.30). Nos sete últimos compassos ocorre a adição de mais uma linha melódica, ao passo que é estabelecido a tonalidade de Mi fazendo uma espécie de transição para a re-exposição.

Exemplo 29 – Melodia do tema *tranquilo*.Exemplo 30 – redução melódica de tema *tranquilo*.

A construção do pensamento harmônico mostra a idéia bartokiana de sobreposição acórdica<sup>50</sup>, onde refletem como espelho um ao outro, tendo a quinta do acorde como pivô de mudança (ex.31). As sobreposições dos acordes de Dó Aumentado e Lá menor são o âmago neste trecho, ao passo que as notas desses acordes são distribuídas em intervallos de sexta aproveitando a textura oferecida pelo violão.



Exemplo 31 – Harmonia do Tema constatando uma bitonalidade.

<sup>50</sup> Lendvai (1971, p.75) explica que muitas vezes Bartók constrói um espelhamento do acorde, utilizando uma nota pivô como eixo de inversão. O efeito disso é uma constante bitonalidade.

Vemos que o início da melodia foi construído a partir da quinta aumentada (Sol#) do acorde de Dó aum., logo após elevada meio tom (Lá) se transformando na tônica de Lá menor, ou seja, as notas da melodia funcionam como notas pivô para essa sobreposição de acordes (ex.31). A segunda parte do tema (comp.101-109) termina com uma cadência harmônica II-V-I em Mi, modulando para retornar à introdução.

A segunda grande estrutura (comp.108) é uma re-exposição do material, porém Brouwer inverte a ordem dos temas. A transposição do *lírico* uma quarta acima ocorre para que este tema, antes na dominante, apareça agora na tônica. A predominância da nota Dó# como repouso melódico, segundo o sistema de eixos, confirma o tema na tônica refletindo o contra-pólo do eixo secundário.

Antes da chegada do tema áureo ocorre uma sequência de modulações, passando por seis regiões modais (ex.32). Construída em Lá lídio, as primeiras modulações são para Ré lídio, Dó lídio e Mi bemol lídio, no entanto, após a repetição do tema, há um repouso em Dó lídio, trecho de grande importância dramática.

Exemplo 32 – Modulações na re-exposição do tema lírico seguido do tema áureo

O tema áureo pode ser dividido em quatro partes: trecho modulatório (comp.133-134) em Ré lídio; modo jônico (comp.135-138); acordes em quintas (140-143) e retransição em Lá Eólio (144-145). A volta do primeiro tema seguido da re-exposição do *tranquilo*

transposto marca o fim da narrativa histórica (tema que será discutido mais a frente). Portanto a re-exposição da transição (comp.176) é considerada uma simples coda, consequentemente finalizada pelo fechamento em Mi jônico.

### 2.3.3. Construção da Imagem.

O título *El Arpa del Guerrero*, nos sugere a primeira imagem. No entanto, não visualizamos este personagem tocando seu instrumento, mas sim, incorporamos o guerreiro. O movimento nos remete à forma sonata, não tanto em seu sentido tradicional, mas como vimos anteriormente<sup>51</sup>, na relação entre os temas que dão origens a quadros musicais que deverão ser unidos pelo intérprete. O *griot*, narrador da peça, chama a atenção do intérprete-público com suas primeiras notas sobre a *Kora* para introdução da história criada por Brouwer (comp.1). O guerreiro africano entra em cena, após a barra dupla (comp.3), mostrando sua angústia e vontade de se tornar um músico, porém sua tribo quer torná-lo um grande guerreiro. “Como foi possível então que um grandioso guerreiro do clã quisesa ser um músico?”(HERNANDEZ, 2000, p.216). A angústia é confirmada pelo motivo criado por duas escalas pentatônicas sobrepostas por intervalos de quarta aumentada mostrando a instabilidade sonoro-emocional. O motivo principal possui um caráter circular e obscuro proporcionado pela forma virtual cônica. Este motivo, construído para soar *legato*, fornece condições para que as duas pentatônicas se choquem, e seus harmônicos permaneçam no espaço sonoro. A sequência Fibonacci, que prevê um constante crescimento natural, é invertida para um decrescimento. Os sons provenientes da expansão da massa sonora<sup>52</sup> são obtidos pela grande amplitude intervalar e o *legato* (comp.1), interrompidos pelo uníssono e *non legato* (comp.6). Esta leitura é determinante do gesto requerido para execução deste trecho. A reiteração de cada frase, por processo aditivo linear mostra o pensamento interrogativo da personagem e uma crescente ansiedade destacada pela última frase e sua seção áurea.

A entrada da transição muda imediatamente o quadro sonoro, saindo de um tema circular para um tema linear (reto) e luminoso (ver, pag.24). A oposição ao *legato* diminui a obscuridade que possuía o tema anterior. A exploração da região subdominante (comp.26) traz um caráter de desfecho, ou movimento, e não de pensamento autônomo, estático e pessoal como o primeiro, mas sim um quadro em movimento. A mudança textural (melodia

<sup>51</sup> Comentado no capítulo 2.3.1. Forma, Simetria e Razão Áurea

<sup>52</sup> Termo utilizado por Brouwer: LEO BROUWER. Direção de José Padron. Havana:ICAIC: 1 filme (55:25)

acompanhada) corrobora com o tema reto-luminoso<sup>53</sup>, porém a seção áurea negativa leva a dinâmica para as profundezas. E aliada ao *legato* traz brevemente a obscuridade. A partir da seção áurea o *crescendo poco a poco* tenta reverter a obscuridade, no entanto, não obtém êxito ao ser contrariada pelo *cedendo*<sup>54</sup> (comp.44). A oposição entre um *crescendo* dinâmico e *cedendo* temporal revela o desfecho onde o guerreiro “foi desprezado pelo clã e expulso da tribo” (HERNANDEZ, 2000, P.216).

A entrada do *lirico* (comp.45) aceita o *cedendo* da transição ao pedir um *poco sostenuto*, sai de uma cena em movimento (transição) e volta para os pensamentos, afetos e desejos do guerreiro (*lírico*), ou seja, estaticidade. Novamente o pensamento circular e dramático, que representou o guerreiro no primeiro tema, retorna ao quadro musical. A produção dos efeitos afetivos e passionais produzidos pelo lírico tem como sua principal responsável a utilização do modo lídio. Esta escala é utilizada na cena em que o guerreiro acaba de ser expulso do clã, porém está feliz por sua decisão de ser um músico e não um guerreiro. Esta expressão modal traz a felicidade explanada pela terça maior (modo lídio) dentro de sua formação, porém a escala é quebrada por um duplo trítone que produz novamente instabilidade sonoro-emocional. O modo lídio traz uma mistura de alegria e tensão e esses sentimentos representam os pensamentos pessoais do guerreiro, que apesar dos momentos de alegria, está conturbado pela possibilidade de não reaver sua amada. A dinâmica *piano* aliada à desaceleração da temporalidade (*poco ritenuto*) exalta as paixões do guerreiro, amplificadas em sua segunda execução pela dinâmica *forte*. Essa amplificação das paixões funciona como a seção áurea dessa média estrutura, ou seja, remete à direcionalidade dinâmica ascendente mostrando, talvez, o guerreiro no alto da montanha, lugar este que representa o exílio de um rejeitado.

As indecisões e indagações do guerreiro reaparecem com a re-exposição do tema inicial (comp.58). Será que a decisão de se tornar um músico implicaria em sua derrota social? Já que “a situação das castas era muito restrita, em um primeiro escalão estavam precisamente os guerreiros, logo os sacerdotes, os cultivadores, e no final dessa escala estão os músicos”(HERNANDEZ, 2000. p.216). Porém a obscura solidão toma conta do guerreiro. A chegada do tema *tranquilo* (comp.81) nos remete a um lugar vasto onde poucos sons são ouvidos: o alto de uma montanha. Talvez o único som presente seja o do vento. Sua construção se assemelha à de uma *pastorale*. A solidão junto ao som da natureza provoca o caráter *oscuro* (obsuro) deste quadro musical. Então o guerreiro começa a tocar sua harpa, e a sonoridade de seu instrumento gera mais desconforto ainda. A obscuridade é também obtida

<sup>53</sup> Ver no capítulo 1.2.6.3. O Uso de Acordes e Intervalos: Sistema Cromático e Sistema Diatônico. (p.24)

<sup>54</sup> Na edição cubana ocorre a marcação de um *ritenuto*.

pela bitonalidade presente no trecho, reforçada pelo trecho extremamente *legato*, que deixam os harmônicos dissonantes se chocarem até a dissolução de cada acorde. Em meio a essa massa sonora emitida pela harpa, em meio aos arpejos percutidos pelos dedos do guerreiro, uma simples melodia formada por segundas menores é ouvida. Essa melodia vai transformando a harmonia até levá-la a um trecho estável em mi maior (comp. 101), tornando a obscuridade em um trecho luminoso.

O *Griot* novamente toca sua *Kora* e anuncia que história ainda não acabou, e que um novo capítulo do conto está começando. A breve citação do motivo do guerreiro (comp.112) mostra sua tribo sendo invadida e “começa a perder todas suas batalhas” (HERNANDEZ, 2000, p.216) os moradores lembram que há um grande guerreiro que não está nessa luta. Novamente a melodia afetiva no modo lídio entra em cena, porém a transposição uma quarta acima mostra a mudança nos pensamentos. Ao saber que sua tribo foi invadida o personagem indeciso questiona se ajuda a tribo que o rechaçou ou não, porém sabe que sua amada está entre os moradores de sua tribo. “É quando vão buscá-lo, e lhe pedem quase de joelhos que os ajude” (HERNANDEZ, 2000, p.216). Esse pedido de redenção é destacado pela estabilização da mudança modal em Dó lídio (comp. 125) indo para casa dois (comp.130). O Dó lídio executado duas vezes consecutivamente confirma a decisão de retornar à tribo e lutar na guerra.

A chegada do tema áureo é o ponto culminante de toda a obra. A breve passagem por Sol lídio (comp.134), e logo depois Lá lídio (comp.136) é onde o tema linear e luminoso é atingido em Mi modo jônico. Com a ajuda de um leve *acelerando*<sup>55</sup> começa a delinear a corrida do guerreiro para a batalha. O ápice do tema áureo é descrito por um *forte marcato*, onde seus acordes em quintas soam como trombetas de guerras e ao mesmo tempo os baixos trabalham como tambores rústicos anunciando que a guerra está no auge de sua brutalidade. Um leve *ritenuto* nos compassos 144 e 145 estabelece o final da batalha voltando ao tema do guerreiro. Saindo de uma cena ativa, volta à passividade introspectiva (volta do primeiro tema). As indagações novamente aparecem em sua consciência: após ganhar todas as batalhas, voltaria ele para a tribo sabendo que não irá reconhecê-lo como músico? ou seja, reconhecê-lo como um *griot*? Porém “regressa às montanhas para converter-se em músico outra vez” (HERNANDEZ, 2000, p.216). O retorno do *tranquilo*, agora sem a indicação do obscuro e transposto, mostra o guerreiro tocando sua harpa com a sensação de ter feito a escolha correta ao ajudar sua tribo. A indicação da barra dupla (comp.175), que no início mostrou a entrada do guerreiro em cena, mostra agora o final da história onde o guerreiro sai

---

<sup>55</sup> Apesar de não haver a indicação na partitura a maioria dos intérpretes, como a própria Sharon Isbin, fazem o acelerando até chegar ao *forte marcato*.

de cena. A volta da transição funciona como uma coda, apenas lembrando que essa história continuará no próximo capítulo. O movimento termina em um tema linear e luminoso em mi jônico, fazendo um grande crescendo até o fortíssimo ligando-o com o próximo movimento.

Verifica-se no movimento, uma sequência de polarização: estaticidade *versus* movimento, tema circular *versus* tema linear, *legato versus non legato*, tema dramático (obsuro) *versus* tema luminoso. Todos esses parâmetros somados à narrativa épica devem ser avaliados na construção da interpretação.

#### 2.4. La Huida de los Amantes por El Valle de los Ecos: Uma construção poética.

O segundo movimento, denominado *La Huida de los Amantes por El Valle de los Ecos*, evoca cenas da partida dos dois personagens para o exílio, Sharon Isbin descreve da seguinte maneira:

A música invoca um galope a cavalo. O presságio de abertura retorna brevemente, seguido adiante pela evocação de uma afetuosa e nostálgica lembrança. Quando as tercinas repentinamente aparecem alternando entre sonoro e suave, os amantes continuam sua jornada andando furiosamente a cavalo através do vale dos ecos.<sup>56</sup> (ISBIN, 1990, pag.5)

Longe de ser uma análise da obra, esse pequeno resumo nos conta uma sequência de fatos que ocorrem na peça, apesar de não ser uma análise propriamente dita, o texto é feliz por expressar uma história direta e clara ao leitor, incorporando o espírito romântico presente na obra. Mesmo se não tivéssemos conhecimento deste resumo feito por Isbin, poderíamos encontrar tal história escrita nos subtítulos do movimento (ex. 33).



Exemplo 33: subtítulos indicando as ações que estão ocorrendo.

<sup>56</sup> The music invokes a hastening gallop of horses. The opening presage returns briefly, followed by an evocation of tender and nostalgic remembrances. When fast triplets suddenly appear alternating between loud and soft, the lovers continue their journey, riding furiously on horseback.



Brouwer orienta o intérprete a ler tanto musicalmente (escrita musical) e literalmente (utilizando a escrita alfabética-literária), nos levando não só à análise da escrita musical como também à indicação de ações ocorridas no texto. Vejamos quais são elas:

*Declamato Pesante*  
*Presage*  
*Primer galope de los Amantes*

*Presagio*  
*Declamato*  
*Recuerdo (tranquilo)*

*Por el Valle de Los Ecos Rápido (galopante)*  
*Retorno*  
*Epilogo (lentamente)*

Sem se referir diretamente à parte musical, podemos já delinear pelo menos dois aspectos composicionais só com a análise dos subtítulos. O primeiro é a relação implícita entre Poesia-obra, e a segunda, Forma poética - Forma musical.

#### **2.4.1. Poesia e a obra.**

Não é novidade que a música desde a antiguidade está ligada à atividade poética, como era comum na civilização grega, passando pela criação da ópera até chegar à atualidade. Vemos nos escritos filosóficos mais antigos, como na República de Platão, música e poesia idealizados como instrumento educacional para os guardiões da cidade fictícia de *callipolis*. Já Aristóteles, faz um trabalho um pouco mais profundo em seus escritos sobre Arte Poética<sup>57</sup>, livro que influenciou toda história da crítica literária, ele faz uma abordagem do papel dramático que a música aliada com a poesia pode exercer em relação ao ouvinte.<sup>58</sup>

A organização poético-temática proposta pelos subtítulos nos revela uma composição de cenas através de versos, então, utilizaremos ferramentas analíticas pertinentes aos estudos da poesia para aproximar ainda mais o relacionamento poético-musical.

Nota-se que não há uma metrificação padrão nos versos, isso nos indica a liberdade formal que o autor pode ter sugerido para o intérprete. Utilizando o procedimento de

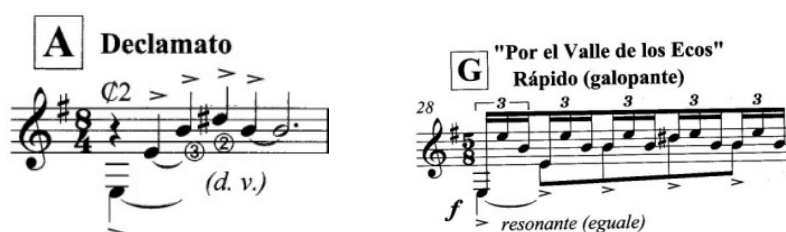
<sup>57</sup> ARISTÓTELES. **Arte poética**, Coleção a Obra Prima de Cada Autor. São Paulo: Editora Martin Claret, 2003.

<sup>58</sup> Aristóteles (2003,p.68) explana muitas vezes sobre a atuação da música, sobre tudo os coros nos interlúdios e desfechos da tragédia.

escandir poemas encontramos os seguintes esquemas rítmicos (E.R.)<sup>59</sup> nos subtítulos do movimento:

1 - De-cla-ma-to-pe-san (te)	E.R. 6 (3-6)
2 - Pre-sa (ge)	E.R. 2(2)
3 - Pri-mer-ga-lo-pe-delos-a-man (tes)	E.R. 8(4-8)
4 - Pre-sa-(gio)	E.R. 2 (2)
5 - De-cla-ma-(to)	E.R. 3 (3)
6 - Re-cuer-(do)	E.R. 2 (2)
7 - Por-el-Val-le-deLos-e-(cos)	E.R. 6 (3-6)
8 - Re-tor-(no)	E.R. 2 (2)
9 - E-pi-lo-(go)	E.R. 3 (3)

As primeiras comparações que podemos traçar são os metros semelhantes nesta poesia, como exemplo os versos 1 e 7 onde há a utilização do mesmo material temático musical mostrando a unidade entre música e poesia entre os dois trechos (ex.34).



Exemplo 34 – Re-elaboração temática com motivo inicial.

Em uma das aulas ministradas por Brouwer aqui no Brasil<sup>60</sup>, no momento em que o aluno tocava o trecho denominando *Por El Valle de Los Ecos*, o compositor interrompe a execução e diz o seguinte: “com mais sentimento, por favor, isso é uma declaração de amor”.<sup>61</sup> Se há uma clara conexão motívica e metro-poética entre as duas partes, podemos dizer que nesses três primeiros compassos há também uma conexão de afeto. Recorrendo à história contada por Brouwer sobre a obra e confrontando-a com tal observação feita para o intérprete, vemos que a personagem da história “depois de ser expulso, já não podia ver sua mulher” (HERNÁNDEZ, 2000, p. 216); fato ocorrido no primeiro movimento. Agora a

<sup>59</sup> É a técnica para se medir um verso com base na tonicidade das sílabas. Com isso pode-se dizer quando versos possuem padrões rítmicos ou constituem por exemplo, versos heróicos ou sáficos.

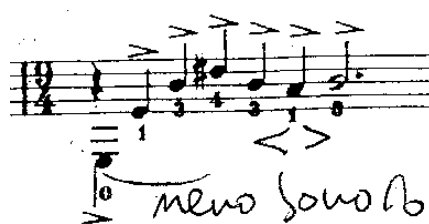
<sup>60</sup> A Master Class ocorreu no segundo Festival Leo Brouwer de Violão realizado na USP entre os dias 6 e 13 de dezembro de 2009. Alguns dos trechos desta Master class foram disponibilizados pelo autor para consulta. Disponível em: [www.youtube.com/watch?v=6lhTqRzNZUg](http://www.youtube.com/watch?v=6lhTqRzNZUg). Acesso em : 6/11/2010

<sup>61</sup> BROUWER, Leo. Festival Leo Brouwer. São Paulo, 2009. Informação Verbal.

personagem entra sozinha em cena (parte A, compassos 1 a 3) e faz um monó com sua declaração de amor, que será retomada na parte G.

O significado da palavra *Declamato* (em português declamado, advindo do verbo declamar) tem a seguinte de segundo o dicionário Aurélio: “Recitar em voz alta, com palavras e gestos apropriados e convenientes; falar ou discursar em voz alta, em tom solene e com muita afetação”. A ação proposta pelo compositor (*declamato*) está no particípio do passado<sup>62</sup>, direcionando a uma atitude do eu-lírico fazendo seu discurso em voz alta e em tom solene sobre algo que já aconteceu, lamentando profundamente. Essa característica é reforçada pela palavra *pesante* que pode simplesmente significar pesado, ou, pode ser originado do adjetivo em espanhol *pesar* que significa dor, mágoa, desgosto, sendo ela sintaticamente um particípio do presente<sup>63</sup>. Temos aqui duas idéias no nível lexical, ambos dentro da mesma categoria gramatical, sendo assim podemos definir que o autor sugere nos três primeiros compassos uma introdução do locutor narrando fatos passados para induzir o espectador a sentir afetos solenes.

Retomando algumas observações da *master class* com o comp na parte A da obra, à primeira vista houve uma aparente contradição com a partitura editada em relação às acentuações propostas neste trecho. Brouwer pede um pequeno acento na nota lá do compasso dois (ex.35 contradizendo a marcação impressa onde todas as notas são acentuadas da mesma maneira. Com um rápido olhar analítico podemos dizer que não há contradição, pelo simples fato de que a nota Lá é uma bordadura de Si. Mas por se tratar de uma música com aspecto modal, poderá a nota lá ser uma bordadura no sentido tonal da palavra?



Exemplo 35 – Anotação de Brouwer sobre a dinâmica no segundo compasso.

Como estamos tratando da composição modular, iremos usar novamente ferramentas reducionistas adequadas para elucidar a idéia. Logo no primeiro compasso podemos diagnosticar a utilização da sequência Fibonacci em sentido descendente para a

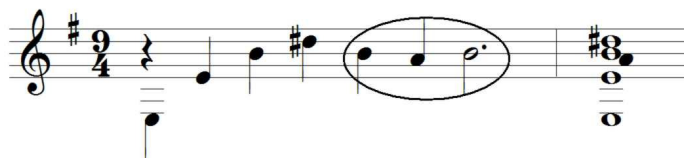
<sup>62</sup> A palavra *declamato* é um particípio longo, portanto podemos considerar que antes desta palavra poderia ter um verbo Haver.

<sup>63</sup> Atualmente as maiorias dos teóricos acreditam que essa classificação não existe mais, sendo o sintagma apenas um adjetivo.

formação de uma estrutura acórdica modular<sup>64</sup>, construída com os intervalos de 8<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> (ex. 36). A partir dessa estrutura básica inicia-se através de Processo Aditivo Linear (op.cit, nota 39) a reiteração do tema por aumentação. Após a apresentação do acorde modular, vemos no segundo compasso a entrada da nota Lá na estrutura, sendo ela uma espécie de nota dissonante ao acorde, tendo uma função análoga à bordadura tonal (ex. 37). No terceiro compasso, além da nota Lá agora inserida na estrutura, aparece a nota Mi também com a função de bordadura.



Exemplo 36 – Estrutura acórdica no *declamato*.



Exemplo 37 – Reiteração aumentada da frase com a nota lá adicionada.

Ainda no terceiro compasso, a nota mi além de bordadura da nota Ré #, possui também um papel dramático. Os intervalos da estrutura acórdica, a princípio não possuem intervalos dissonantes, sendo formados por 8<sup>a</sup>J, 5<sup>a</sup>J e 3<sup>a</sup>M sobrepostos, mas quando relacionamos a primeira nota Mi com a última nota Ré # temos um intervalo dissonante de 7<sup>a</sup> Maior produzindo uma forte tensão. Esta tensão presente no trecho recria a dor e a angústia requerida pela palavra *pesante*, sendo parcialmente resolvida na terceira reiteração onde finalmente a nota Mi4 é atingida.<sup>65</sup>

Retomando algumas considerações feitas pelo autor em sua *master class*, foi abordada a questão de dinâmica na frase do *declamato*. Brouwer disse que cada repetição deve ser um pouco mais forte que a anterior, construindo assim um crescendo até o início do *Presage*, e na seqüência ocorre um decrescendo gradual até o fim da parte B (*Presage*). Mesmo não existindo essas marcações de dinâmica, seria óbvio para um intérprete a idéia de que todo elemento que se repete pode se valer de mudanças dinâmicas, mas a questão é: o que faz com que as duas partes, A e B, formem uma frase? E por que foi dividida em duas cenas diferentes?

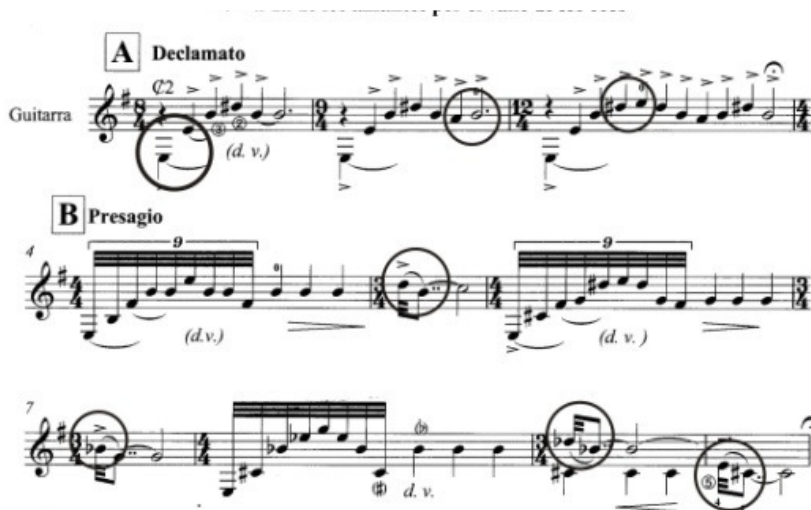
<sup>64</sup> É o acorde constituído por intervalos equivalentes à numeração Fibonacci, 1, 2, 3, 5, 8 etc.

<sup>65</sup> Parcialmente resolvido porque logo a frente é novamente desestabilizado pela reiteração da nota Ré#.

Ao recorrermos à definição da palavra *Presage* (presságio em português), segundo o dicionário Aurélio<sup>66</sup> é o Sinal que se supõe indicar um acontecimento futuro, e segundo o dicionário Priberam<sup>67</sup> é o indício de que algo está para acontecer, ou seja, um pressentimento. Verificando em nível lexical a palavra é um substantivo que indica um tempo futuro. Temos aqui a nossa primeira indicação de unidade das partes A e B, um arco temporal indicando passado, presente e futuro. Ao mesmo tempo pelo fato de só haver participípio, adjetivo e substantivo, sem a presença de um verbo, pode se constatar a intenção de uma cena estática que narra acontecimentos pré e pós-fato, dando assim a ligação entre a história anterior (*El arpa del guerrero*) em seguida um resumo dos fatos que ocorrerão nas próximas cenas da obra.

Novamente pensando como uma construção literária, e de certo modo operística, após a entrada em cena do personagem declamando seu poema à sua amada (cena A), nasce um pressentimento no guerreiro de que o encontro com sua amada está próximo (cena B).

A construção técnico-composicional também nos revela outra faceta da unidade das partes A e B. A partir do manuseio das escalas acústicas (ver, fig. 20, pag.24) e áurea (ex.39) o compositor constrói a sua proporção de ouro, formando a chamada estrutura de arco<sup>68</sup> (Ex. 40). Reduzindo as notas que formam a estrutura da parte A e isolando as notas acentuadas da parte pode nos revelar o pensamento escalar implícito no trecho (ex.38).

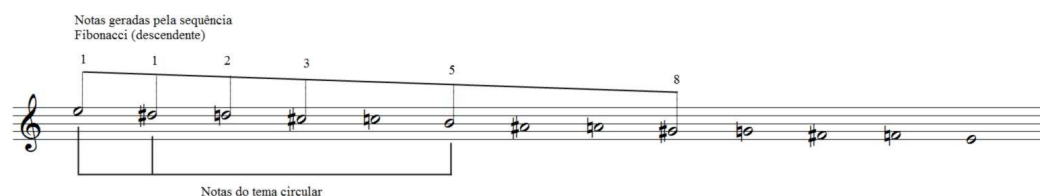


Exemplo 38 – Abertura do segundo movimento

<sup>66</sup> PRESÁGIO. In: DICIONÁRIO Aurélio: Língua Portuguesa. Disponível em: [www.dicionariodoaurélio.com](http://www.dicionariodoaurélio.com). Acesso em: 10/4/2010.

<sup>67</sup> PRESÁGIO. In: DICIONÁRIO Priberam: Língua Portuguesa. Disponível em: [www.priberam.pt/DLPO/](http://www.priberam.pt/DLPO/). Acesso em: 10/4/2010.

<sup>68</sup> As estruturas em forma de arco, como cúpulas de igrejas entre outras formas, são consideradas perfeitas e provenientes da Razão Áurea.



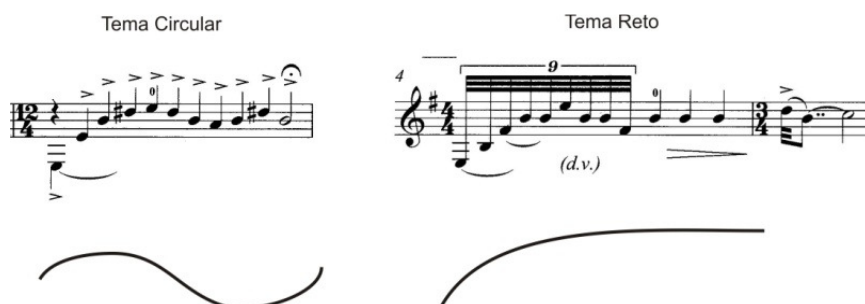
Exemplo 39 – Notas escolhidas para formação do motivo (escala áurea).



Exemplo 40 - Estrutura em arco

A parte A foi concebida mediante um tema circular retirado da escala áurea em sentido descendente, e como dito antes, organizado através de intervalos formados pela sequência Fibonacci. A parte B apresenta uma utilização mista da escala acústica e áurea, embora, predominantemente a escala acústica.

A influência do pensamento bartokiano é evidente, como citado por Brouwer em sua análise: “Bartok parece combinar seção áurea em formas dramáticas, noturnas, circulares, enquanto conclui seus finais com a luminosidade das estruturas lineares, e escalísticas e modais, resultado da escala acústica” (BROUWER, 2004, p.83). O trecho demonstra a polarização colorística bartokiana (ex.41), sendo o *Declamato* formador de um tema circular e dramático reforçando o caráter poético da obra, e o *Presage* constitui um tema de fechamento reto e luminoso.



Exemplo 41 – Polarização temática (circular-linear) na introdução do segundo movimento.

Encerrada a primeira cena em movimento, em que o guerreiro está prestes a rever sua amada, ocorre o quadro musical denominado Primeiro Galope dos Amantes (ex.42). Neste

ponto os amantes, mergulhados em suas amarguras, decidem encontrar sem saber para onde ir. Composicionalmente Brouwer utiliza elementos puramente minimalistas como o Processo Aditivo Linear regular somando sempre duas colcheias em cada motivo reiterado (4-6-8-10) dobrando a nota no compasso 12. Observa-se que nesse processo de adição já está embutido o conceito de subtração linear, quando no compasso 13 e depois da primeira, é feita de maneira irregular. Essa desconstrução da regularidade nos dá plena sensação de desestabilidade temporal, como se estivessemos vendo a cena de um ponto fixo. O cavaleiro sumindo no horizonte (fig.37)

**C** Primer galope de los amantes

11 [x4 veces] *pp* poco a poco accel. ....  
(2ª, 3ª y 4ª vez = rápido)

12 [x4] 20 [x4] 11 *f*

14 [x4] 14 6 4 3 *f* molto dim. poco a poco

18 [x4] *pp*

Exemplo 42 – Quadro musical C *Primer galope de los amantes*.

Musicalmente pode-se ver o início dos galopes acelerando pouco a pouco, ao passo que em cada repetição dos compassos há sempre um leve crescendo temporal e dinâmico (iniciado com um *pianissimo*), e um aumento do uso textural do violão. O auge desse trecho está no compasso 14, onde é atingido o *molto forte*, auxiliado pela ampla utilização da gama textural violonística, indo da nota M mais grave até o mais agudo do instrumento. Logo após, ocorre uma diluição sonora não só pela subtração linear motívica, mas também pela subtração linear textural.

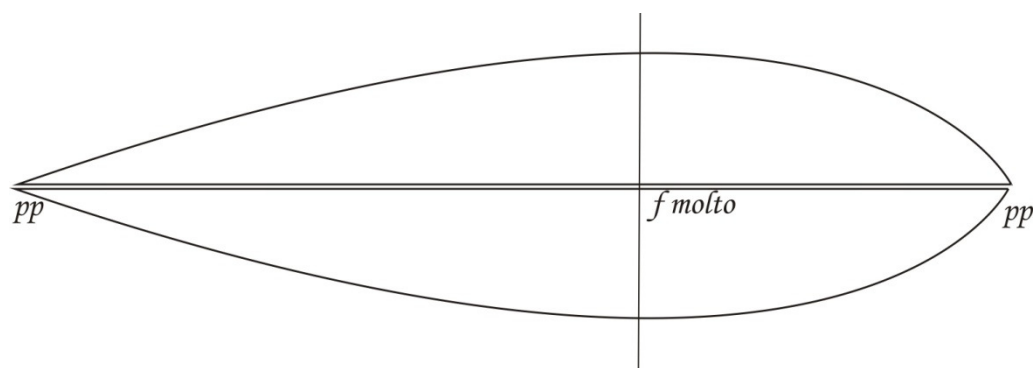
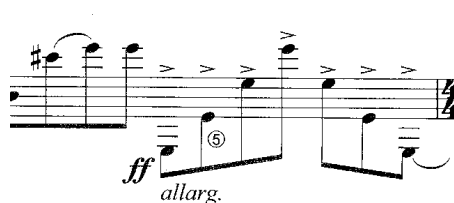


Figura 37 – Efeito causado pela adição e subtração textural aliada ao acelerando e desacelerando temporal.

Ainda nesta ação, ocorre o fechamento dessa parte com um tema reto (linear) e luminoso, que culmina no arpejo com do com a nota Mi em quatro oitavas (ex.42). Essa finalização mostra o guerreiro interrompendo seu galope tomado por um sentimento de que sua amada está próxima. Aqui é proposta uma conexão entre os compassos 19 e 20 (*presagio*), ambos os temas tendo o mesmo material temático implícito (ex.43). No compasso 19 a nota Si serve como pedal para a movimentação da nota superior, enquanto o compasso 20 é apenas uma contração do mesmo material. Então o *preságio* (D) mostra o cavaleiro tendo a premonição que sua amada está logo a frente



Exemplo 42 – Finalização do quadro musical utilizando a nota Mi em quatro oitavas



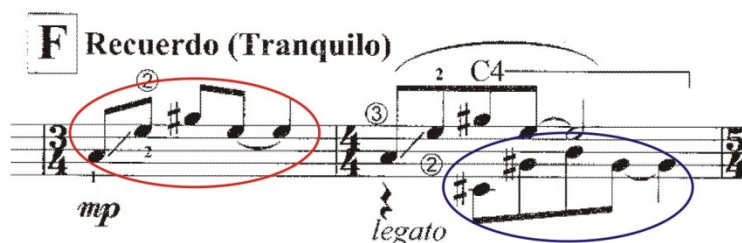
Exemplo 43 – Comparações motivicas entre os compassos 19 e 20



Retornando às questões da análise poética, as partes D, E e F possuem o mesmo Esquema Rítmico, propondo então um quadro único. Para reforçar essa idéia vemos que a tonalidade que antes girava em torno de Mi maior, agora apresenta um quadro inteiramente em Dó# menor proporcionando uma grande dramaticidade no texto musical. Analisaremos então esse quadro musical mais detalhadamente.

No preságio (D) o pressentimento do cavaleiro indica a direção de sua amada, então ele ergue sua voz ao avistá-la e declama (E) as mais belas juras de amor. Essas declarações de amor<sup>69</sup>, como Brouwer prefere chamar, confirmam o encontro dos amantes, marcado musicalmente por uma percussão (*tambora*) feita pela mão direita em cima do cavalete do violão (comp.22).

A parte F, denominada *recuerdo*, indica o diálogo do emocionante encontro entre as duas personagens (ex.44). No compasso 24 aparece pela primeira vez a voz da donzela, indicada pela transposição do motivo de E (*Declamato*) uma quinta aumentada acima. O trecho visivelmente contrapontístico e imitativo, mostra as juras de amor percutidas pela donzela, ao passo que são rapidamente respondidas pelo guerreiro, terminando sempre em uma consonância perfeita. Operisticamente essa parte representaria talvez um duo entre dois personagens finalizando uma cena ou ato.



Exemplo 44 – Diálogo entre os dois personagens

O pensamento Aristotélico (2003, p.12), em seus escritos sobre a arte poética, propõe que a arte - imita os caracteres, as emoções e as ações. A música, enquanto arte propõe muitas vezes essas mesmas representações. Cita-se este pensamento porque no próximo quadro musical Brouwer deixa claro quais personagens, qual ação e quais emoções ele quer transmitir neste movimento. O subtítulo, *por el valle de los ecos*, sugere a ação dos dois amantes em fuga a cavalo pelo Vale dos Ecos.

A construção da parte G é uma variação estendida do motivo inicial (comp.1) adornado por tercinas na voz superior. O motivo, que antes era uma solitária declaração de

<sup>69</sup> A declaração de amor se inicia no compasso 21 utilizando o mesmo material do primeiro declamato (A), tendo uma clara conectividade motívica e também poética mostrada pelo subtítulo cênico.

amor, agora é entoado diretamente à sua amada em um cenário vasto e que produz efeitos naturais como a de um eco. Essa alusão ao eco é construída por processo aditivo linear e neste ponto ocorre uma mescla de ações das partes A e C em termos composicionais sendo que a cada reiteração da declaração de amor (motivo) são adicionadas duas colcheias

Observado que esse quadro musical é o principal e o maior deste movimento, podemos subdividi-lo em partes menores, as quais refletem uma dialética entre os amantes: O primeiro (comp. 28-37) se configura pelo aumento regular do Processo Aditivo L que é constatado pelas crescentes fórmulas de compasso (ex.45). Na medida em que a declaração de amor era entoada, o reflexo do eco é cada vez maior (5/8, 6/8, 7/8, 8/8 e 9/8) Podemos dizer que essa primeira subdivisão é o entoar do guerreiro, visto que o *declamato* (A) inicial feito pelo guerreiro reaparece na íntegra, adornado pelas tercinas. O que antes era uma cena estática agora se torna uma ação, um movimento realçado pelas tercinas e que representam um galope a cavalo.

**G** "Por el Valle de los Ecos"  
Rápido (galopante)

28 *f* > *resonante (eguale)* (eco) (como resonancia) sub. *p* *legato*

30 *f* > 3 (*simile*) (marc. *eguale*) (eco) sub. *p* *pp*

32 *f* > *simile* (eco) sub. *p*

Exemplo 45 – Primeira Parte do Fuga dos Amantes.

A partir do compasso 34 (ex.46) a regularidade métrica crescente do eco se desfaz, como se antes que esse efeito sonoro acabasse a outra personagem o interrompesse e sobrepusesse seu canto; então classificamos o com cio de um novo trecho. Com essa interrupção apresenta novas variações do motivo, possuindo não só a declaração do guerreiro, mas também a resposta da donzela.

Exemplo 46 – Segunda parte da fuga dos amantes

Na segunda subdivisão inicia se no compasso 38, onde ocorre uma mudança de posição e consequentemente de tonalidade. A mesma ordem dialética ocorre aqui. O guerreiro faz novamente sua declaração (comp.38 marcada pela constante numérica  $n$  fórmula de compasso. A donzela novamente responde o guerreir 49) indicado novamente pela quebra da constante (ex.47)

(Il pos.)

39 (eco) sub. *p* legato *f* marc. eguale (4)

41 (eco) *p* *f* marc.

43 (eco) sub. *p* *f* marc.

45 (eco) sub. *p* *f* marc. ③

47 *f* ③

49 poco rall. . . . .

Exemplo 47- terceira parte da fuga dos amantes

Para finalizar, esse quadro musical o retorno (H), mostra o t da fuga dos amantes declarando pela última vez seus cantos que ecoam até sumir no vasto vale. Finalmente a última parte ( denominada *epilogo* traz novamente o sentimento do *presagio*, mostrando que tudo ainda não se acabou que mais coisas boas ou ruins poderiam acontecer, ou seja, resumindo o movimento apenas a emoções, preságios e movimentos.

### 2.4.2. Forma poética-musical.

Segundo Pinciroli (p.23, 1989) em sua concepção sobre a forma deste movimento, a obra corresponde a uma tripartição. Vendo que ela possui nove quadros musicais que parecem ser variações do mesmo motivo, onde poderíamos triparticionar a *fuga de los amantes por el Valle de los ecos*?

Os subtítulos escandidos (ver pag. 62) podem nos revelar uma relação intrínseca entre forma musical e poética. Dentro dos procedimentos da construção poética encontraremos dois procedimentos básicos: as chamadas figuras de efeitos sonoros, dentre as quais se destaca a Assonância que, segundo Goldstein (p.51, 2000), consiste da utilização da repetição de vogais; e as rimas que podem ser divididas em consoante e toante.

Utilizando esses procedimentos já podemos definir dois grandes grupos ao observar as terminações vogais: a primeira formada pelos versos um, dois e três tendo como terminação consoante a vogal *E*; e a segunda formada pelos versos quatro, cinco, seis, sete, oito e nove com terminação consoante na vogal *O*.

*1 – Declamato pesantE*

*2 - PresagE*

*3 – Primer galope de los amantEs*

*4 - PresagiO*

*5 - DeclamatO*

*6 - RecuerdO*

*7 – Por el valle de los ecOs*

*8 - RetornO*

*9 – EpilogO*

Observando que Brouwer complementa alguns desses versos com palavra de caráter interpretativo, vemos que as rimas tomam outros caminhos de correlações. Podemos então dividir os versos em três estrofes:

*1 – Declamato pesantE*

*2 - PresagE*

*3 – Primer galope de los amantEs*

4 - *PresagiO*

5 - *DeclamatO*

6 - *RecuerdO*

7 – *Por el valle de los ecos rápido galopantE*

8 - *RetornO*

9 – *Epilogo LentamentE*

Observa-se que o movimento foi construído por três estrofes em terceto, confirmando a forma tripartite colocada por Pincirolli. A terminação da primeira estrofe é a vogal *E*, da segunda é a vogal *O* e na última estrofe o retorno da vogal *E*. Musicalmente as mudanças tonais confirmam essa mesma estrutura: a primeira parte é firmada em cima da tonalidade de Mi maior a qual inicia com o bordão em mi e termina com a nota Mi em quatro oitavas. A segunda gira em torno da tonalidade de Dó#menor e a terceira retorna para Mi maior. A idéia tripartite pode então ser encarada como um simples A-B-A, forma musical muito apreciada por Leo Brouwer.

#### 2.4.3. Construção da imagem.

Novamente o elemento extra-musical mais relevante é o título: fuga dos amantes pelo vale dos ecos, que automaticamente produz cenas em nosso imaginário. Vemos que a ação de fugir, o sentimento de amar e um lugar chamado Vale dos Ecos, nos levam a observar três temáticas diferentes. Essas temáticas são descritas por Aristóteles (2003, p.12) que diz que arte imita caracteres (os personagens amantes), as emoções (amor) e as ações (fuga pelo vale dos ecos). O resultado da junção artística desses tópicos se traduz em gêneros teatrais e poéticos como a tragédia grega e a poesia épica. “A tragédia é a imitação de uma ação completa com princípio, meio e fim [...] e seu objetivo é a catarse, ou mais exatamente obter, provocando a compaixão e o temor, a purificação da emoção teatral” (ARISTOTELES, 2003, p.13). Então, a forma A-B-A (tripartite) reflete o pensamento de começo, meio e fim ambicionado pelo ideal poético grego, demonstrando a ação completa sugerida pelo título.

O *declamato* de abertura (A) traz um sentimento de melancolia. O pedal em Mi propõe uma cena estática, ao passo que a marcação *dejar vibrar* pede um grande legato, fazendo novamente com que os harmônicos se choquem e construam uma grande massa sonora. Essas características relembram o *lirico* do primeiro movimento onde a expulsão do guerreiro por seu clã é confirmada. Cada nota do motivo, que representa cada palavra emitida

pelo guerreiro, é acentuada, mostrando o perfil intenso do trecho. A ampliação do espaço sonoro, construído pelo processo aditivo linear irregular, produz um aumento significativo da tensão e expectativa do ouvinte. O *presage* (B) surge como uma resposta ao *declamato*. O que antes era um tema circular e dramático, agora se transforma em um tema linear e luminoso, corroborando com a idéia de composição modular. A metrificação se torna regular, a massa sonora obtida pelo legato (*dejar vibrar*) ainda se mantém. Os primeiros quadros musicais (A e B) do movimento representam primeiramente os sentimentos doloridos do guerreiro novamente no exílio sem sua amada, seguindo de indagações sobre um pressentimento de que poderia reavê-la a qualquer momento. Portando se configura uma cena estática e pessoal do guerreiro.

A primeira cena de ação começará a ser delineada no quadro C. O guerreiro começa sua jornada em busca de sua amada, e a donzela também sai a seu encontro, ambos movidos por presságios. O primeiro galope surge da estaticidade, do pianíssimo mais profundo e de um timbre violonístico mais obscuro. O processo aditivo linear regular constrói o compasso que será repetido quatro vezes, porém a cada repetição o *poco a poco acelerando* transforma a estaticidade em movimento. Enquanto o acelerando e o timbre violonístico fornecem esse movimento, a gama dinâmica ainda gira em torno do mesmo nível. No entanto, no compasso 12, a dinâmica começa a trazer o apelo emocional com o *crescendo*. Chega então, o auge deste quadro (comp. 13-14) onde o caos transforma a regularidade construída por processo aditivo linear em uma irregularidade métrica com figuras de onze e quatorze quiálteras. O compasso 14 utiliza os extremos do violão, a textura vai do bordão mais grave até a nota Mi mais aguda, a dinâmica pede um *molto forte* mantendo um som quase percussivo. O *diminuindo poco a poco* a partir do compasso 15 faz uma rápida defasagem não só dinâmica mas também textural, acabando em uma quiáltera de duas células e dinâmica *pianíssimo*. Quando se acreditava que a jornada havia terminado, novamente um rápido crescendo surge culminando na projeção de todas as alturas da nota Mi possíveis no violão, terminando assim a parte A do movimento.

A parte B do movimento é iniciada com a reaparição do presságio (D). A tonalidade parece girar em torno de Dó# menor, trazendo um grande apelo dramático. Após ser avisado por seus sentimento que sua amada está próxima (*presagio*) o guerreiro começa a novamente declamar suas juras de amor (E) . Timbristicamente é proposto o *dolce* para expressar o sentimento. Um golpe percussivo em cima do cavalete do violão mostra o momento dramático onde os amantes se encontram. O *recuerdo* (F) confirma o encontro dos personagens, o motivo em Dó# é transposto para Lá, representando a donzela. A sobreposição

em forma contrapontística e imitativa mostra o diálogo dos personagens, as lembranças de um amor que nunca se apagou.

Então (na parte A') a decisão de fugirem para as montanhas juntos é tomada (G). Porém a necessidade de passar pelo Vale dos Ecos é a única saída. A volta do motivo inicial (comp.28) está na íntegra e dessa vez vem adornada de tercinas que representam as cavalgadas. Sempre há a declaração de amor (motivo principal) forte e enérgica e na sequência ocorre o efeito de eco. Musicalmente isso é construído por alternar compassos fortes com o motivo principal, e *piano/pianíssimos* com vestígios sonoros deste motivo, representando assim o ambiente em que os personagens estão. Na medida em que as frases vão sendo reiteradas, os sons emitidos, tanto da declaração de amor quanto do cavalo, vão se misturando (comp.34) causando pontos de polirritmias. O perigo iminente de atravessar o Vale dos Ecos é o efeito de hipnose que ele causa nos amantes. A razão por este trecho corresponder a quase 50% do movimento, é para que os ouvintes sintam a mesma sensação de perigo deste lugar, ou seja, seu efeito hipnótico. Quando esperamos o fim deste trecho, o *retorno* (H) ainda nos mostra que estamos presos no Vale dos Ecos. O *epílogo* (I) como a própria palavra diz é a última parte do discurso, na qual se faz uma leve recapitulação dos motivos principais do movimento.<sup>70</sup> No entanto a referência feita em relação ao presságio, traz uma alusão à forma literária trágica, por haver um final incerto sobre os personagens, já que o bom ou mau pressentimento retorna.

O relacionamento intencional da obra com a tragédia, na construção desta imagem é para mostrar o caráter poético que a obra assume neste segundo movimento. O que deve ser lembrado é que entre seus objetivos, propõe-se provocar as compaixões e os temores nos ouvintes.

## **2.5. *Balada de Doncella Enamorada: A Dança afro-cubana.***

Neste último movimento, Brouwer já nos fornece no título o caráter da obra. A palavra *balada* possui ao menos dois significados: Poesia narrativa de lendas; ou antigo canto acompanhado de música. Ambos os significados colaboram com as questões referentes à obra, ou seja, música-poética e música e a narrativa épica.

---

<sup>70</sup> Definição obtida no dicionário Priberam de língua portuguesa. Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/default.aspx?pal=ep%C3%ADlogo>. Acesso em: 15/10/2010



Veremos então como Sharon Isbin descreve este último movimento: “Finalmente, o motivo de abertura da última balada retrata uma bela jovem donzela apaixonada, seguindo em uma forma Rondó, com episódios vibrantes, paixão e energia.”<sup>71</sup> (ISBIN, 1990, p.5)

### 2.5.1. A influência dos ritmos afro-cubanos.

A influência das culturas africanas, mas especificadamente a do oeste do *Sahara* e da África Central<sup>72</sup>, faz com que muitos pesquisadores e compositores cubanos estudem suas origens e princípios na busca da música nacional. Dentre os maiores estudiosos da arte afro-cubana está o pioneirismo etnográfico de Fernando Ortiz (1881-1969), que “revalidou o legado africano na ilha e reinterpretou o conceito da cubaneidade”(REY, 2006. p.181). As novas gerações de pensadores e artistas, dentre eles Brouwer, participavam de grupos progressistas<sup>73</sup> que tinham como objetivo “explorar as raízes da cubaneidade para forjar uma identidade cultural inclusiva” (RONDAN, 1980, p.9 apud REY, 2006, p.2). Uma avalanche de artistas, poetas e pensadores produziu um imenso material que veio afirmar os valores culturais africanos na formação desta sociedade.

A manifestação musical do afrocubanismo encontrou sua voz na escola pós-impressionista dos compositores nacionalistas, cuja efetiva cultivação das tradições músico - cultural africanas forjaram uma moderna linguagem simbólica de expressão.(REY, 2006.p.183)<sup>74</sup>

A negação da cultura hispânica, em favor da africana, não duraria muito tempo, já que aquela fazia parte do cotidiano cubano, principalmente pelos campesinos. Então esse sincretismo cultural é absorvido pela classe artística formando a afro-ibero cultura. “Mediante esse histórico processo de sincretismo e transculturação, traços *sub-sahara* junto à dominante cultura hispânica vieram a ser essenciais para definir uma linguagem musical nativa.” (REY, 2006.p.183). Os traços desta cultura híbrida primeiramente foram refletidos em compositores

<sup>71</sup> Finally, the opener motive of the last ballad portrays a beautiful young maiden in love, followed, in rondo form, by episodes of vibrant, passionate energy.

<sup>72</sup> Para Brouwer, o livro *El Decameron Negro* pode ter sido o símbolo de sua volta às raízes nacionais, sabendo que Frobenius coletou seus contos exatamente desta região, onde também se originaram os ritmos afro-cubanos. Então se pode dizer que a obra de Brouwer é o encontro entre a poesia e música do povo que originou a cultura afro-cubana.

<sup>73</sup> Um dos grupos mais conhecidas eram os *Minoristas*, a qual Brouwer também participou ativamente.

<sup>74</sup> The musical manifestation of *afrocubanismo* founded its voice in a postimpressionist school of nationalist composer, whose active cultivation of African music-cultural traditions forged a modern symbolic language of expression.

da geração de Ernesto Lecuona<sup>75</sup> (1895-1963) a qual “fundiu melodias hispânicas e ritmos africanos em suas quarenta e sete *Danzas Cubanas* para piano solo.” (REY, 2006, p.185)

Este sincretismo foi acentuado em gêneros como a *rumba*, o *guaracha*, o *son*, e outras expressões híbridas que Ortiz chamava de “musica de mulato” (REY, 2006, p.184). A utilização desses elementos na música sinfônica é encontrada na *Abertura sobre temas cubanos* (1925) de Amadeo Roldan<sup>76</sup>.

Consequentemente, a luta entre a africanofobia e o africanismo no discurso musical dos cubanos, mostrou os esforços de setores dominantes para suprimir a presença da cultura negra no paradigma nacional e os que contestam sua eliminação do imaginário social do cubano. No entanto, a geral valorização e a legitimidade das tendências afrocubanas encontraram suporte na assimilação em um gênero emergente – o *son* Cubano.(REY, 2006, p.187)<sup>77</sup>

Segundo Rey (2006, 187) o *son* surge como o mais proeminente gênero musical dos cubanos, outorgando-lhe o status de integrador social, carregando consigo elementos da música popular, folclórica e cultura afro-hispânica, refletindo a estética rural e urbana que enfatiza a musica vocal, instrumental e elementos poéticos cubanos. O poder simbólico do *son* é adotado como ícone da modernidade pregada pelos *minoristas*. Garcia Caturla comenta sobre o *son*: “A exuberância, cor, potência, frescor, valor, e riqueza do ritmo da música afrocubana, cabem perfeitamente em todos os sentidos com o significado e conteúdo, assim como ideologicamente e também das necessidades sinfônicas.”(HENRIQUEZ, 1978,p.205 apud REY, 2006, p.188)<sup>78</sup> Segundo Rey (2006, p.191) os elementos que caracterizam a música cubana são:

1.Catalogo central a de formulas rítmicas associadas.

2.Estratificação Polirrítmica.

3.Polimetria

a.Deslocamento métrico

b.Hemíola

c.Modulação Métrica<sup>79</sup>

d.Ritmos Cruzados<sup>80</sup>

<sup>75</sup> Compositor e pianista cubano, Ernesto Lecuona era Tio-avô de Leo Brouwer.

<sup>76</sup> Amadeo Roldán y Gardes (Paris, 12 Junho de 1900 – Havana, 7 Março de 1939) foi compositor e violinista cubano.

<sup>77</sup> Consequently the struggle between Africanophobia and *Africanismo* in the musical discourse of Cubaness showed in the efforts of the dominant sector to whitewash the black cultural presence in the national paradigm and those contesting its erasure from Cuba's social imagination. However, the general valorization legitimacy Afrocubanist tendencies found further support in the assimilation of a emerging genre.

<sup>78</sup> The exuberance, color, potency, freshness, value, richness in Afrocunan music, fit perfectly in every sense with the meaning and content, as well as the ideology and needs of the symphonic genre.

<sup>79</sup> Constante variação da métrica de compasso.

e. Frases *off-beat*<sup>81</sup>

f. Periodicidade

## 4. Síncope

a. Acentuação

b. Agrupamentos aditivos

c. Pausa na cabeça do tempo e antecipações

Estudiosos do afro-cubanismo como Ortiz, identificaram padrões básicos da música cubana, aos quais chamaram de células rítmicas generativas. Segundo Rey (2006, 192) existe ao menos dois grupos em que são enquadrados esses ritmos: Células rítmicas binárias, que se subdividem em: grupo derivado da habanera e contradança, e as células rítmicas quaternárias.

a. Grupos binários		b. Grupos Quaternários
a. Grupos derivados da Habanera	a. Grupos derivados da Contradanza	
<i>Habanera</i>	<i>Contradanza</i>	<i>Son Clave</i>
1. 	7. 	13a. 3-2: 
<i>Habanera variant</i>	<i>Contradanza variant</i>	13b. 2-3: 
2. 	8. 	<i>Rumba Clave</i>
<i>Tresillo</i>	<i>Cinquillo</i>	14. 
3. 	9. 	<i>Son</i>
<i>Son</i>	<i>Cinquillo variant</i>	15. 
4. 	10. 	<i>Guaguancó</i>
<i>Tango-Congo</i>	<i>Variant</i>	16. 
5. 	11. 	<i>Conga-Comparsa</i>
<i>Conga</i>	<i>Variant</i>	17. 
6. 	12. 	<i>Danzón</i>
		18. 

Figura 38 – Taxonomia dos ritmos afro-cubanos.<sup>82</sup>

<sup>80</sup> Ritmo ao qual o padrão regular dos acentos da métrica estabelecida é contrariado por um conflito de padrões e não meramente um deslocamento momentâneo, que deixa a métrica prevaemente fundamentalmente incontestada. *New Harvard Dictionary of Music* (1986: 216). A rhythm in which the regular pattern of accents of the prevailing meter is contradicted by a conflicting pattern and not merely a momentary displacement that leaves the prevailing meter fundamentally unchallenged.

<sup>81</sup> Frases que não estão presas à métrica padrão, e podem antecipar ou atrasar uma nota.

As características da influência africana sobre os demais ritmos caribenhos são as “tendências de enfatizar a parte fraca do tempo, gerando assim síncopes por mudança de acentuação.” (MIKOWSKY, 1988, p.61 apud REY, 2006, p.193)<sup>83</sup> Os ritmos de habanera e da contradança (ritmo 1 e 7), que são de origens ibéricas, são comumente africanizados dando ênfase à cabeça do tempo com pausas (ritmos 2 e 8). Outras variações possíveis são as ênfases em tempos fracos por elidirem os tempos fortes, assim como o *tresillo* e *cinquillo* (ritmos 3 e 9).

Cada uma dessas variantes rítmicas quando trabalhadas em conjuntos ou por textura, como exemplo a utilização de *cinquillos* com o baixo utilizando o *son*, forma o grupo de figuras rítmicas de quatro tempos. As figuras mais comuns são as chamadas *claves* (ritmos 13 e 14), consideradas genuinamente cubanas, se manifestam “constituindo o mais sublime princípio de organização rítmica da musica popular cubana.”(REY,2006, p.195)<sup>84</sup> Uma das variações mais importantes da *clave* é a *rumba*, que é formada por um *tresillo*, porém retardada sua segunda célula rítmica (ritmo 14).

Para muitos artistas o violão era como um elo entre a música popular cubana e a música de concerto<sup>85</sup>, sendo um instrumento já enraizado na sociedade rural e urbana do país. Brouwer, militante ativo dos grupos modernistas, começa a compor para suprir o pequeno repertório dos violonistas, recorrendo então a modelos nacionalistas, como por exemplo, a obra de Bartók e Stravinsky. Isso é refletido na primeira fase composicional, que experimenta arranjos de temas populares transpondo-as para o idioma violonístico. Após sua fase experimentalista, muitos críticos apontam um retorno às raízes nacionais, e de fato isso é confirmado no *El Decameron Negro*. Roberto Pincirolli (1989, p.4) descreve esse período como hiper-romantismo nacionalista.

Na *Balada de la Doncella Enamorada* “há uma alusão ao *son*, com o emprego do baixo antecipado e toda uma segmentação de gamas funcionais que pertencem ao gênero.” (GIRO, 2009, p.41). Sharon Isbin (ver pag.77) propõe que o ritmo de abertura deste movimento representa a donzela, então, aprofundaremos a análise rítmica neste trecho.

Dentro da taxonomia dos ritmos apresentados acima, o motivo de abertura está metricamente dentro das figuras rítmicas de quatro tempos, porém ele possui fortes

<sup>82</sup> Taxonomia descrita por: REY, Mario. **The Rhythmic Component of “Afrocubanismo” in the Art Music of Cuba**. Center for the Black Music Research, Chicago, v.26, n.2, p.193, fall 2006.

<sup>83</sup> Tendency of emphasizing the weak portion of the beats, thereby generating syncopation by shifting the accents.

<sup>84</sup> Constitute the preeminent rhythmic organizing principle in Cuban popular music.

<sup>85</sup> Neste período o violão já estava se firmando como instrumento de concerto, a qual teve como grande responsável para essa ascensão o violonista Andrés Segovia.

características dos ritmos de dois tempos, como exemplo o *tresillo* (ex.48) e *cinquillo*. O *tresillo*, que está dentro do grupo da habanera, tem como principal característica um ligado entre o tempo fraco da primeira célula e o forte da segunda, o que produz o efeito de síncope. Uma das variações do *tresillo* é o chamado *son* (ex.49), que se caracteriza pela pausa no tempo forte, sendo um representante genuíno dos ritmos afro-cubanos. Portanto a observação que se faz é que a execução dessa síncope traz uma polirritmia implícita, produzindo uma espécie de figura em três dentro do padrão rítmico binário.



Ritmo derivado da habaneira (son)

Exemplo 48 – Ritmo de *tresillo-son* derivado da habaneira.

Vemos que na abertura da balada há a utilização do *tresillo* nas duas primeiras células, porém quando analisamos o motivo completo constatamos que se trata de uma *clave* cubana. O ritmo utilizado é o chamado *son clave 3-2*, que possui em sua primeira metade um ritmo com características ternárias, e a segunda metade binária, confirmando a utilização dos ritmos cruzados (ver p.78).



Ritmo de Son-Clave

Exemplo 49 – Ritmo de Son-Clave caracterizado pela pausa no tempo inicial.

Ainda na linha evolutiva da construção rítmica, é importante ressaltar que a última nota (Ré) não é a finalização do motivo, mas sim a antecipação do baixo para o próximo compasso (ex.50), mostrando mais uma das características básicas da música cubana. Na tabela de ritmos, dentro do grupo de quatro tempos, encontramos o ritmo de *son*, que mostra a antecipação da primeira nota do *tresillo*.



Ritmo do Son

Exemplo 50 – Ritmo de *Son* com baixo antecipado.

A partir do compasso 3 Brouwer propõe a utilização de outra célula básica do grupo das contradanças, o *cinquillo*. Ao observar a transposição desta célula para o grupo de quatro tempos, vemos que se configura no chamado *Danzón*<sup>86</sup>, sendo ele formado por um *cinquillo* na primeira metade e quatro colcheias na outra parte. A construção polifônica permite que o ritmo seja desmembrado por meio das vozes, no entanto o baixo marca os principais acentos métricos do *cinquillo*, o começo e o final da síncope (ex.51).

Ritmo de *Danzón* (*cinquillo*)

Exemplo 51 – Ritmo de *Danzón* no baixo da parte polifônica.

O *pío mosso* (comp.25) faz uma reutilização do motivo da donzela, sugerindo uma sobreposição rítmica ao utilizar as hemíolas na voz superior e um *ostinato* na voz grave (ex.52).



Exemplo 52 – Rítmica dos *pío mosso*.

<sup>86</sup> O *Danzón* foi oficialmente graduado em 1920 como dança nacional cubana.(REY, 2006, p.194)

### 2.5.2. *Son*: uma evocação à arte cubana.

Formalmente o terceiro movimento consiste em um rondó (A-B-A-C-A), que alterna entre temas lentos e rápidos. Como visto no capítulo anterior a *balada de la donzella enamorada* evoca ritmos cubanos, em especial o *son*. Além da qualidade rítmica já discorrida, veremos outros aspectos do *son*:

Estruturalmente, no início, o *Son* tende a ter em métrica dupla, baseada sobre o simples padrão harmônico europeu (I-V, I-IV-V), e a alterna entre verso e refrão [...] A seção final da maioria dos *sons*, chamado o *montuno*, é tocada em tempo rápido e envolve relativamente rápidas alterações entre o refrão e a improvisação vocal ou solo instrumental. As frases nessa seção são geralmente referidas a *inspiraciones*. O cíclico, antifonal, e a alta improvisação natural do *montuno* carregam uma notável similaridade com a organização formal de muitas tradições musicais do oeste da África; seções iniciais estróficas, por contraste, relembram músicas ibéricas.[...] Entre as mais distintivas características musicais do gênero *son* é o proeminente padrão da clave: a tendência para o violão e o *bongó* enfatizar o quarto tempo do compasso (4/4) [fazendo] mais forte que o primeiro; e um ritmo do baixo enfatiza o final do segundo (a antecipação cai entre os tempos 2 e 3) e quarto tempo, a qual; é geralmente descrito como um baixo antecipado. (MOORE, 1997, p.90)<sup>87</sup>

A fundamentação harmônica do motivo de abertura gira em torno da tonalidade de Ré, mais precisamente sobre Ré mixolídio, utilizando o padrão cadencial europeu V-I, característica básica do *son* (ex.53). Além disso, a cadência V-I no quarto tempo confirma “a tendência para do violão e do bongo de enfatizarem o quarto tempo do compasso (4/4) [fazendo] mais forte que o primeiro”(MOORE, 1997, p.90)



Exemplo 53 – Fundamentação harmônica do *Son*, e sua ênfase no quarto tempo.

<sup>87</sup> Structurally, this early *son* music tends to be in duple meter, based on simple European-derived harmonic patterns (I-IV-V), and to alternate between verse and chorus sections [...] The final section of most *son* compositions, called the *montuno*, is performed at a faster tempo and involves relatively rapid alterations between the chorus and an improvising vocal or instrumental soloist. Phrases in this section are generally referred to as *inspiraciones*. The cyclical, antiphonal, and highly improvisatory nature of the *montuno* bears a striking similarity to the formal of many traditional West African music; initial strophic sections, by contrast, more closely resemble Iberian music [...] Among the most distinctive musical characteristics of the guitar and bongo to emphasize the fourth beat of the (4/4) measure more strongly than the first.; and a unique bass rhythm, emphasizing the “end-of-2” (upbeat falling between beats 2 and 3) and “4”, which is generally described as an “anteciped bass”.

A balada poética, à qual o título alude, é evocada a partir do compasso 3 (ex.55). Essa forma musical já era proposta por Guilherme de Machaut,<sup>88</sup> a qual consiste em uma poesia musicada, geralmente construída em uma polifonia a três vozes (ex.54). Essa mesma forma é reutilizada no romantismo por Frederic Chopin em suas celebres quatro Baladas para piano.

16 Ballade 17

17

Vg N° 17, A N° 9, G N° 9, C N° 18, E N° 10; Texte auch M N° 17 und J (N° 111-113).

The musical score for Ballade 17 by Guillaume de Machaut is presented in three staves. The first staff (C) has the lyrics: "Da-me, par vous hors de sens re-con-for-tes tou-tes or-phentes,". The second staff (B) has the lyrics: "A-mis, do-lens, maz que vos cuers m'est tous". The third staff (A) has the lyrics: "Sanz cuer men vois, do-lens et e-sploures, pleins de sou-spris et em-brases, dou-ce da-".

Exemplo 54 – Balada n.17 de Guilherme de Machaut.

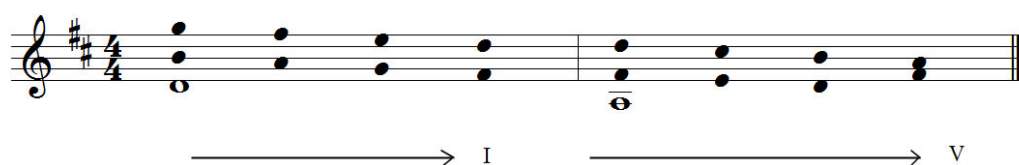
The musical score for Exemplo 55 is a piano piece in G major, 3/4 time. It begins with a tempo marking of "sempre lirico". The score is written in a single staff with a treble clef. It features various musical notations, including triplets, slurs, and dynamic markings. The piece is divided into measures, with measure numbers 3, 5, 7, and 9 indicated. The notation includes eighth notes, quarter notes, and half notes, with some measures containing triplets or slurs. The piece concludes with a double bar line and a final chord.

Exemplo 55 – Alusão de Brouwer à balada poética

<sup>88</sup> Guilherme de Machaut foi um dos mais importantes compositores e poeta francês, viveu entre 1

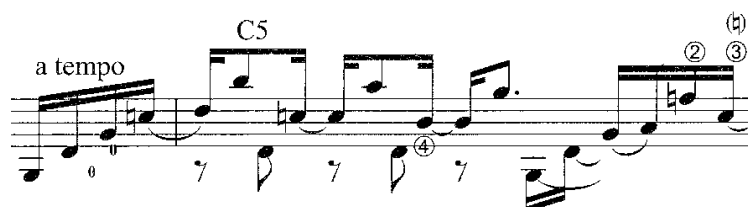


Brouwer trata esse trecho como uma forte construção poética, onde um jogo de consonância-dissonância junto ao baixo de *danzón* mostra os amantes dançando juntos após terem fugido pelo vale dos ecos. Ainda em Ré mixolí as duas vozes superiores formam uma escala descendente em intervalo de sexta sobre a tônica, e conseq sobre a dominante. Vale ressaltar que as harmonias utilizadas neste movimento prov do modalismo, portanto, a movimentação harmônica não produz grandes tensões a partir do trítone, mas é atingida pela tensão textural. Vemos exemplos desse pensamento nos compassos 9 e 10 onde ocorrem cromatismos na voz intermediária a quais são comparadas ao procedimento retórico *passus duriusculos*.<sup>89</sup>



Exemplo 56 – Procedimentos harmônicos dos compassos 9 e 10 da balada.

A primeira modulação ocorre no compasso 14 onde é iniciada novamente a polifonia da balada (ex.57). Agora aparece transposta uma quinta abaixo, em Sol mixolídio.



Exemplo 57 – Modulação para sol mixolídio.

Segundo Moore (1997, p.90) formalmente o *son* alterna entre estrofe e refrão, sendo algo próximo à forma rondó, no entanto a alternância entre temas lentos e rápido é uma característica específica da forma do *son*. Essas seções são chamadas de *montunos*,<sup>90</sup> e são sempre “tocadas em tempo rápido e envolve relativamente rápidas alterações entre o refrão e a improvisação vocal ou solo instrumental.”(MOORE, 1997, p.90).<sup>91</sup>

<sup>89</sup> Figura retórica de dissonância e deslocamento definido como: uma alteração cromática na linha melódica, ascendente ou descendente. BARTEL, Dietrich, *Musica poetica: musical figures in German baroque music*. Lincoln e London: University of Nebraska.

<sup>90</sup> Geralmente os *montunos* estão situados no final das músicas, constituindo uma improvisação livre.

<sup>91</sup> Performed at a faster tempo and involves relatively rapid alterations between the chorus and an improvising vocal or instrumental soloist.

Um exemplo dos *montunos* ocorre nos episódios *piu mosso* (comp.23) onde as características cíclicas, antifonal<sup>92</sup> e de caráter improvisatório estão presentes. Outra peculiaridade inerente ao *montuno* é a construção da música ritualística afro

Comum à música ritual a cubana, materiais melódicos são geralmente construções motivicas baseadas em pentatonicismo, escala hexatônica sem o sétimo grau, ou formações modais que evitam a função e condução de vozes. Intervalos melódicos de segundas menores são portanto, evitadas. Tratamentos temáticos envolvem principalmente reformulações sem transformações ou desenvolvimento linear exceto repetições e pequenas variações. Essas manipulações são sedimentadas nas tradições orais Sub-Sahara, as quais são caracterizadas por constante, recorrências cíclicas de curtos padrões e um estilo responsorial.<sup>93</sup>

O *pio mosso* é caracterizado pelo *ostinato* em Sol mixolídio (ex.58). Visivelmente a linha melódica que antes era diatônica agora vagarosamente vai se afastando até criar seu próprio pólo tonal. Esse canto responsorial segue um padrão cíclico (segunda menor maior) em direção descendente, ao reiterar o canto surge uma voz não diatônica situada uma terça abaixo, seguindo o mesmo padrão cíclico.



Exemplo 58 – Linha melódica não diatônica.

A partir do compasso 42 ocorre a volta do Ré mixolídio restabelecendo o motivo original da donzela, porém o afastamento do canto responsorial em relação ao *ostinato* se torna mais forte. O motivo do canto antes formado por segunda menor/maior agora aparece invertido, a voz superior também afasta chegando ao intervalo de quarta não diatônica. Uma terceira voz é adicionada dissolvendo qualquer sensação tonal que o *ostinato* indique, até que este (ostinato) também se dissolve (comp.54) e sua melodia estaciona em intervalos de quintas aumentadas. O canto novamente aparece na parte grave (comp.61) agora formada por duas segundas menores chegando ao auge na escala pentatônica (comp.66) Essa escala também funciona como ferramenta de inversão d voz melódica, trazendo o *ostinato*

<sup>92</sup> Termo que denota várias categorias do canto gregoriano, todas quais são remanescentes dos primeiros métodos antifonais salmódicos.

<sup>93</sup> Common to African-Cuban ritual music, melodic material were generally motivic constructions based on anhematonic pentatonicism, hexatonic scale without the seventh degree, or modals formations that avoided leading-tones functions. Melodic intervals of a minor second were thus avoided. Thematic treatments chiefly involved restatements without transformation or linear development other than repetition and slight variation. These manipulations were consistent with sub Saharan oral traditions, which are characterized by the constant, cyclical recurrence of short pitch patterns and a re

novamente para o grave. A escala pentatônica se transforma em uma escala hexatônica deixando a harmonia ainda mais suspensa.



Exemplo 59 – Utilização da escala hexatônica.

O *montuno* (*pio mosso*) evoca uma espécie de dança ritualística confirmada pelo canto responsorial e o ritmo frenético do *ostinato*. Em meio a toda tensão a harpa do guerreiro (lírico) novamente é tocada, conflitando com o *ostinato* (motivo da donzela) e o canto responsorial, agora com quatro vozes. A harpa do guerreiro finalmente acalma a tensão (comp.78) dando fim à dança ritualística e levando novamente para a balada polifônica (ex.60).

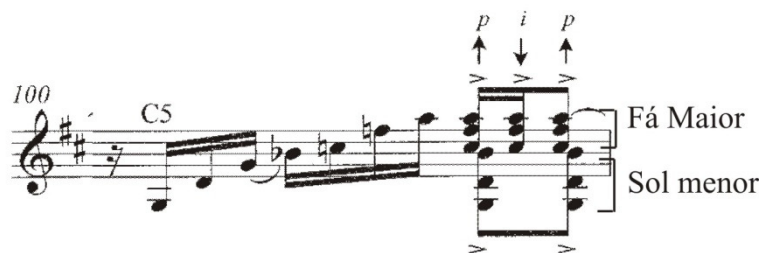


Exemplo 60 – Citação do lírico do primeiro movimento

A seção C retoma a armadura de R funcionando como fechamento da o e produzindo uma variedade de acordes sincopados. As seções polirrítmicas são facilmente percebidas, como ocorre no compasso 88 onde a métrica em três dá lugar ao acento métrico em quatro (ex. 61). Outros trechos formam padrões sincopados (ritmos cruzados) 3+2+3+2+ ou 4+3+3+3. O ponto alto da seção é verificado quando a bitonalidade é confirmada pela sobreposição dos acordes de Sol menor e F maior (ex.62). Para destaque deste acorde é utilizado um *rasgueado* flamenco.



Exemplo 61 – Rítmica básica do episódio C.



Exemplo 62 – Bi-tonalidade nos acordes *rasgueados*.

Sobre aspectos harmônicos Rey faz a seguinte observação:

Nas estruturas harmônicas, intervalos de quartas e quintas prevalecem, pontuado por ocasionais *tone clusters* e bitonalidade. Consonância, acordes triádicos emergem esporadicamente das texturas de quartas e quintas. Além disso, efeitos sonoros de acompanhamento, incluindo pedal no baixo, são muitas vezes mais percussivos que harmônico. Em relação a forma musical, estruturas frasais não são frequentemente demarcadas por cadências, contrariando a apreensão de um plano tonal. No entanto, foi nos domínios da métrica e rítmica que esses compositores nacionalistas mais proeminentes articularam à contribuição africana. Em particular, no seus fortes interesses colocados sobre elaborações polirrítmicas da textura musical. (REY, 2006, p.190)

As primeiras observações de Rey são confirmadas no episódio B, aonde a agregação de vozes (ver, ex. 58) chega ao total de quatro linhas sobrepostas em terças, quartas e quintas (comp.76) alternando com *clusters* (comp.77). Sobre toda essa massa sonora o episódio B, como já dito antes, é fundamentado sobre um *ostinato* de caráter mais percussivo que harmônico, colaborando com a descrição de Rey. As frases também não possuem cadências para a modulação modal, a exemplo dos compassos 41 e 42, onde a mudança de Sol mixolídio para Ré mixolídio é feita de maneira direta, sem tensão-resolução. No episódio C, fica claro que os fatores determinantes para sua construção é a elaboração polirrítmica. A concepção harmônica deste episódio também corrobora com a visão de Rey, ao emergir de sua textura acordes triádicos (comp. 98) que resultam em uma bitonalidade (ex.62).

### 2.5.3. Construção da imagem.

A utilização do termo balada neste último movimento evoca o sentido poético-musical que a palavra assumiu ao longo da história: a concepção medieval traz à tona a idéia das poesias épicas; no classicismo evoca a construção da narrativa poética popular e no romantismo assume por meio das baladas de Frédéric Chopin seu caráter instrumental. Isabelle Hernandez (2000, p.219) lembra que idéia de chamar suas partes de baladas confirma

suas relações com o Romantismo. “Se preenche com a poética do passado para enriquecer seu som” (HERNANDEZ, 2000, p.219).

A abertura do movimento retrata a bela donzela entrando em cena. O motivo que a representa (comp.1) evoca o *son cubano*, um ritmo que representa a dança tradicional de um povo. Não só o ritmo, mas também o modo de Ré mixolídio representam as matrizes da música afro-cubana. A balada começa a ser recitada pela donzela (comp.3) na mesma tonalidade a qual se estabeleceu (ré mixolídio), porém a dança não é interrompida e sim reforçada pelo baixo em ritmo de *danzón*. A cadência modal em Ré mixolídio (Dó-Ré) no compasso 12 mostra o convite feito pela donzela para que o guerreiro dance com ela. A modulação para sol mixolídio (comp.14) mostra o guerreiro participando desta dança. As lembranças do sofrimento do guerreiro ao ser expulso da tribo são brevemente citadas no acorde (comp. 15) construído em Fá lídio terminando com o motivo em *pizzicato*. A repetição do tema, a partir do compasso 17, se torna *luminoso* (como mostra a edição cubana) entendido como uma mudança timbrística em direção ao *sul ponticello*.

A entrada do pio mosso (comp.23) pede o caráter *sempre rítmico e vivo*, dando ênfase a um *ostinato* criado com o motivo da donzela. Este motivo, agora executado com o dobro do andamento e *sforzando* na nota pedal, se torna percussivo. O *ostinato* então faz alusão aos tambores da música ritual africana. No compasso 25 o canto ritual entra em cena junto aos tambores africanos, e a antífona vai ganhando mais vozes. A volta para a ré mixolídio marca o início da reapresentação da antífona: a uma voz (comp.43), duas e três vozes (comp.46 e 50). A partir do compasso 53 surge um conflito entre os dois personagens explicitado pela bitonalidade entre os acordes de lá bemol e mi bemol (comp.54 ao 59). Logo após ocorre uma modulação para Mi mixolídio onde a melodia é transferida para o registro grave levando ao ápice da seção, uma escala pentatônica (comp.66). A utilização da escala de tons inteiros (comp.67) nos remete novamente ao sistema musical africano, consequentemente trechos em lídio aparecem (comp.71) mostrando as lembranças do guerreiro em seu exílio (primeiro tema). A seção termina com a volta à parte A.

A parte C retoma o *pio mosso*, caracterizado pela alternância entre compassos *forte marcado* e *piano*, assim como a alternância entre ritmos sincopados (comp.83 e 86) e polirrítmicos (comp.84 e 88). A utilização dos *resgueados* (comp. 100) faz alusão à influência Ibérica na música afro-cubana. A volta para o refrão (A) fecha a obra com toda a poética que lhe é outorgada.

## CONCLUSÃO

Os estudos apresentados nesse trabalho fazem parte do que chamamos de análise musical, direcionada para a interpretação musical. Na opinião do autor, a análise deve mostrar a capacidade do artista de refletir sobre a arte sonora e fazer emergir em sua consciência os vários níveis de entendimento. Uma obra é fruto de uma infinita gama de fatores e através da análise procura-se captar alguns desses pontos por mais insignificantes que pareçam. Então, a maior tarefa é juntar esses pontos para transformar em som o que às vezes podem passar como simples códigos a serem decifrados. E é nessa tentativa de união dos pontos que obtemos o maior relacionamento com a música, ou seja, a capacidade de ler entre as linhas, de elucidar trechos conectivos, de dividir sem desmantelar.

Primeiramente devemos reconhecer que uma obra musical dialoga com vários fatores, tanto musicais quanto extra-musicais, acreditando-se que primeira leitura que se deve fazer da obra, tanto para obter questionamentos quanto respostas, é a do contexto em que se insere. Estamos falando sobre a contextualização do autor e da obra, que foi percorrida nas primeiras páginas desta dissertação.

A pesquisa iniciou-se com o levantamento dos aspectos históricos e dos períodos composicionais de Leo Brouwer. Vimos que dentre os motivos que levaram o compositor a criar obras para violão está a constatação de uma lacuna no repertório violonístico. O compositor chegou a esta conclusão quando comparou o pequeno repertório destinado ao violão com o vasto repertório que existia para outros instrumentos. Suas primeiras composições datam de 1955, no auge da ditadura batistiana em cuba, sendo este governo considerado pela classe artística um inimigo da cultura nacional. Há então fortes movimentos artísticos, como o *Grupo Minoristas* ao qual Brouwer se associou, que buscava imprimir em suas obras o caráter nacionalista. Sendo assim as primeiras obras de Brouwer, a exemplo da *Danza Característica*, foram construídas através de elementos básicos da música cubana.

Após a revolução e o alinhamento de Cuba com os países comunistas, Brouwer começa a ter mais acesso aos países deste eixo político, onde teria o privilégio de conhecer muitos compositores vanguardistas. O contato com compositores como Lutoslawski, Stockhausen e Penderecki no festival de Varsóvia em 1961 resultou na sua primeira obra do período vanguardista, o *Sonograma I* (1961/62) para piano preparado.

Passado o período de grande euforia dos compositores da vanguarda, surge uma leva de compositores que questiona a validade das composições vanguardistas. Compositores como Philip Glass e Steve Reich dão início ao que viria a ser chamado Nova Simplicidade, tendo como principal característica o minimalismo. No capítulo desta pesquisa que trata da

relação de Brouwer com a Nova Simplicidade, chega-se à conclusão que ele faz parte do grupo de compositores que chamamos de pós-minimalistas. Segundo Dimitri Cervo (2001), esta nomenclatura é atribuída a compositores que utilizam em suas composições procedimentos minimalistas aliados a elementos de outras correntes, a exemplo do Romantismo. A pesquisa então mostrou a classificação da terceira e atual fase do compositor cubano, a qual é denominada por ele mesmo de Hiper-romantismo.

A partir de um artigo escrito por Brouwer (2004) para fins didáticos, fez-se um paralelo entre o *El decameron Negro* e o conteúdo destes escritos. Esta comparação revelou que esta obra foi influenciada pela composição modular, assim chamada por Brouwer. Como uma breve introdução a essa maneira de compor, foram expostas as idéias modulares provenientes da matemática, em especial a sequência numérica Fibonacci. Fez-se então, a conexão com outros compositores, em especial com a obra do húngaro Béla Bartók. Todos os tópicos relacionados até o momento fizeram parte da contextualização da obra, tanto em seus aspectos históricos como os de caráter técnico-composicional.

A segunda grande parte da pesquisa tratou de maneira sistemática o estudo extensivo da obra. Iniciando esta parte, discorreu-se brevemente sobre a função ou funções da análise para fins interpretativos. O resultado deste pensamento fundamentou o que chamamos de imagem da obra, a qual foi construída, do ponto de vista do autor, como resultado das análises. Para iniciar as bases da construção desta imagem foram levantados os aspectos do programa que gerou a obra, ou seja, o livro *El Decameron Negro* escrito pelo etnólogo alemão Leo Frobenius. O livro contém uma coleção de contos africanos coletados por ele enquanto viveu na África ocidental. Os contos foram transmitidos pelos chamados *Griots*, espécies de trovadores que eram responsáveis por guardar e transmitir os feitos heróicos de seus povos. Estes feitos eram transmitidos através de canções, sendo acompanhadas por um instrumento chamado *Kora*, uma espécie de harpa ou violão africano.

Quando do levantamento das origens literárias da composição de Brouwer, constatou-se que ele não musicou nenhuma história do livro, mas sim criou uma narrativa épica sobre os conceitos gerais do livro. Isso foi confirmado através de um depoimento dado para a musicóloga cubana Izabele Hernandez (2000, p.216); nesta ocasião Brouwer descreveu em partes sua concepção narrativo-literária da obra.

Depois de mostrados os aspectos extra-musicais, começou-se a extrair da obra elementos que comprovassem as influências citadas na contextualização. Primeiramente o movimento denominado *El Arpa del Guerrero* comprova a utilização dos módulos matemáticos na obra. Seções, temas, dinâmicas e a forma musical são construídas a partir da sequência Fibonacci formando uma grande arquitetura sonora. Um segundo aspecto foi

comprovado neste movimento: a influência do sistema de eixo criado por Béla Bartók. Ao comparar esses dois autores vemos que Brouwer utilizou em sua obra idéias tonais bartokianas; sendo assim, as relações entre o tonalismo (forte característica romântica) e a obra de Brouwer foram comprovadas. A classificação do *El Decameron Negro* como hiper-romântica mostra-se válida no momento em que se encontra periodicidade, lirismo e relação tensão-resolução como bases de sua concepção. Para o fechamento desta análise foi construída uma imagem do movimento, utilizando elementos musicais e extra-musicais referentes a esta parte da obra.

As relações entre música e literatura são mais explícitas no segundo movimento da obra (*Huída de los Amantes por el Valle de los Ecos*), mostrando-se apropriado para esta abordagem. Mais especificadamente foi proposta uma co-relação entre a poesia e música a partir da leitura de seus subtítulos. Vimos que os subtítulos possuíam uma organização poética que refletia, primeiramente, o caráter interpretativo dos quadros musicais, e segundo, constituía a forma musical. Esta forma poética-musical é encontrada através da utilização de ferramentas provenientes da análise poética, portanto, musicalmente ela também é confirmada pelas relações tonais inerentes ao movimento. Assim como no movimento anterior foi construída uma imagem da obra criando uma narrativa do ponto de vista do autor.

No último movimento, *Balada de la Doncella Enamorada*, onde os materiais temáticos e a forma (rondó) são mais facilmente reconhecíveis, tentou-se elucidar elementos afro-cubanos. Os eventos rítmicos presentes no motivo inicial produziram uma busca pela caracterização dos ritmos cubanos, sendo detectada a utilização do *tresillo*, *cinquillo* e em especial o *Son*. A partir da constatação do *Son* como gerador deste movimento, aprofundou-se neste ritmo específico, procurando suas características harmônicas, rítmicas e significativas. O resultado desta busca expõe os aspectos harmônico-rítmicos do *Son* que se mostraram propensos à música modal. Porém, o significado traz a tona os aspectos da música ritual africana, a qual é diretamente mencionada nos episódios intermediários do movimento. Finalizou-se as análises com a última formação de imagem da obra, a qual trouxe co-relações entre balada musical e balada poética.

Leo Brouwer pode ser considerado o maior compositor vivo para violão, no entanto ainda são tímidas as tentativas de discorrer sobre sua obra. Todos os violonistas, como que quase obrigatoriamente, passam pelo desafio de interpretar sua obra. Porém ainda não há uma preocupação com os aspectos que podem ser decisivos para obter êxito na construção de uma interpretação, tanto histórica como tecnicamente. Este trabalho trata apenas de uma obra específica, tendo como principal característica a relação entre música, literatura e interpretação. Mas Brouwer é um artista multifacetado que abre grandes possibilidades para

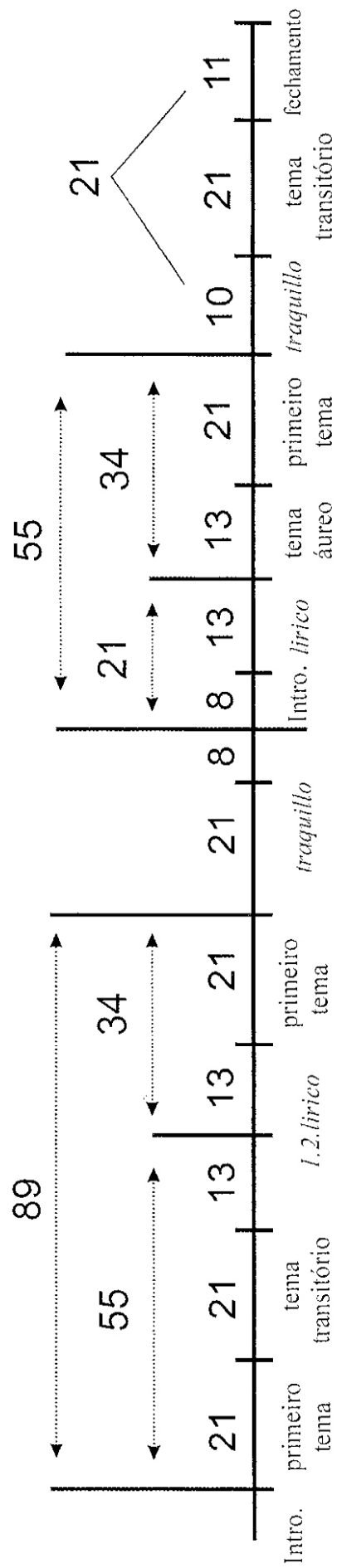


construir pontes entre música e artes plásticas, música e artes cênicas assim como música e imagem, devido ao seu grande envolvimento com a produção cinematográfica cubana. Pode-se dizer que o *El Decameron Negro* já faz parte do “cânone” violonístico, que provoca no intérprete um sentimento de desafio, tanto no campo da técnica quanto em seus conceitos interpretativos. Enfim, essa obra faz com que o intérprete encontre antes de tudo prazer na prática musical, e contribui para o desejo de continuidade da prática violonística.

## REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. **Arte poética**, Coleção a Obra Prima de Cada Autor. São Paulo: Editora Martin Claret, 2003.
- BARTEL, Dietrich, *Musica poetica: musical figures in German baroque music*. Lincoln e London: University of Nebraska Press, 1997
- BETANCOURT, Rodolfo. *A Close Encounter With Leo Brouwer*. <http://www.musicweb.uk.net/brouwer/rodolfo.htm>. Acesso em 20/03/2005
- BORÉM, Fausto. **O Anticlímax da História do Soldado de Stravinsky – proporção, coerência Harmônica e relação texto-música na sequência do Pequeno Coral, Canção do Diabo e Grande Coral**. Em Pauta, 2001, pp. 131 – 154.
- BROUWER, Leo. *La Música, Lo Cubano e La Innovacion*. Havana: Editorial Letras Cubanas, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Gajes Del oficio*. Cuba: Letras Cubana, 2004.
- \_\_\_\_\_. *El Decameron Negro*. *Collection La guitare contemporaine*. Paris: Editions musicales transatlantiques. 1 partitura (13 p.). Violão.
- \_\_\_\_\_. *El Decameron Negro*. *Colección guitarra*. Havana: Ediciones Esperial Eterna. 1 partitura (16 p.). Violão.
- CENTURY, Paul. *Leo Brouwer – A Portrait of the Artist in Socialist Cuba*. Latin's American Music Review, Texas, University of Texas Press, VIII/2, 1987.
- CERVO, Dimitri. *Post-Minimalism: Is it a Valid Terminology?* Seattle. 1999
- CHEDIAK, Almir. **Harmonia e Improvisação**. Rio de Janeiro: Editora Lumiar, 2ª edição, 1997.
- CHUEKE, Zélia. *Stages of Listening During Preparation and Execution of Piano Performance*. 111 p. Doctoral Dissertation University of Miami, , Coral Gables, 2000. UMI 9974800
- DUSEND, Greg M. *An Interview with Leo Brouwer*. Guitar Review, Summer 1990, pp. 10-17.
- FROBENIUS, Leo. *El Decamerón Negro*, Buenos Aires: Losada Editorial, 1938.
- FRAGA, Orlando. **Os 10 Estudos para Violão de Leo Brouwer – Análise Técnico-Interpretativa**: Editora Data Música, 2005.
- GIRO, Radamés (org.). *Leo Brouwer: Del rito al mito*. Cuba: Ediciones Museo de La Música, 2009.
- GOLDSTEIN, Norma. **Versos, Sons, Ritmos**. São Paulo: Ática. 2000

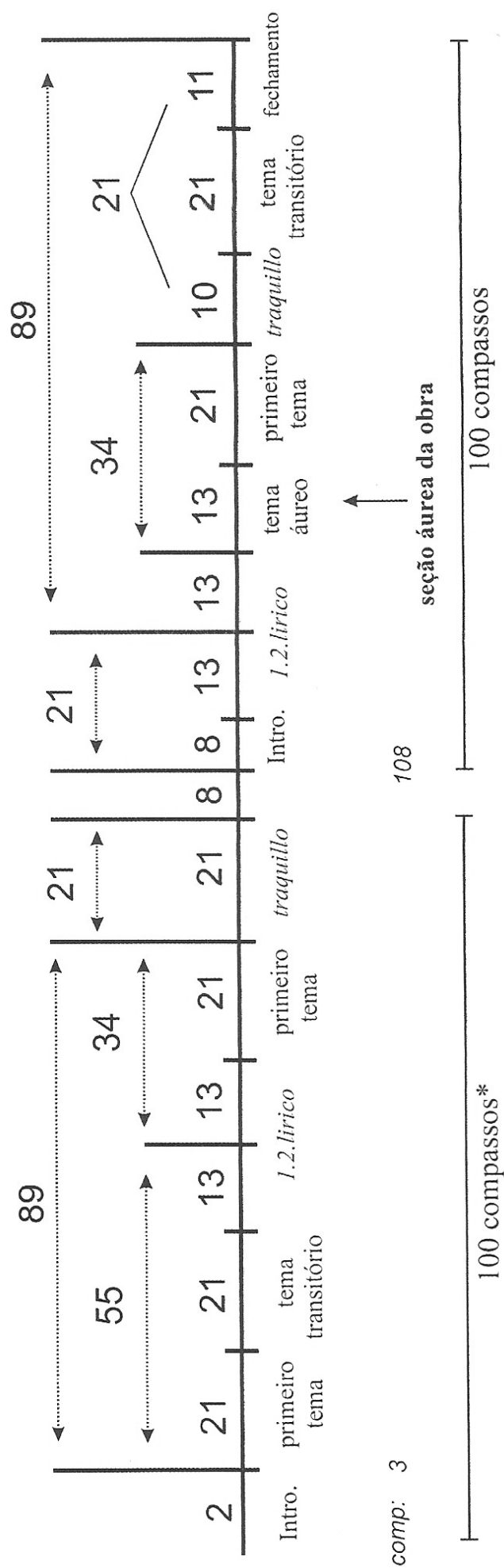
- GRIFFITHS, Paul. **Enciclopédia da Música do Século XX**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- HERNÁNDEZ, Isabelle. **Leo Brouwer**. Havana: Editora Musical de Cuba, 2000.
- ISBIN, Sharon. *Road to the Sun: Latin Romances for Guitar*. London: Virgin Classics Limited, 1990. CD 1.
- KOELLREUTTER, Joachim. **Contraponto Modal do Século XVI (Palestrina)**. Brasília: Musimed Edições Musicais, 1997.
- LENDVAI, Ernő. *Béla Bartók: An analysis of his Music*. Grain Britain: Halstan & Co. Ltda., 1971.
- LUKÁCS, Georg. **A Teoria do Romance**. São Paulo: Editora 34, 2009.
- MKCENNA, Constance. *An Interview with Leo Brouwer*. Guitar Review. Fall, 1988 pp. 10-16
- MOLINA, Sidney. **Construção da mentira em Paisaje Cubana com Lluvia de Leo Brouwer: uma análise semiótica**. Revista Transdisciplinar de Comunicação, Semiótica e Cultura. São Paulo: EDUC, 2006.
- MOORE, Robin. **Music and Revolution –Cultural Changes in Socialist Cuba**. Califórnia: University California Press, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Nationalizing Blackness**. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1997.
- PINCIROLI, Roberto. **Leo Brouwer's Works for Guitar**. Guitar Review, Spring, 1989 pp. 4-11, Summer, 1989 pp. 20-26, Fall, 1989 pp. 23-31.
- PRADA, Teresinha. **Violão – de Villa-Lobos a Leo Brouwer**. São Paulo : Editora cesa, 2008.
- REY, Mario. **The Rhythmic Component of “Afrocubanismo” in the Art Music of Cuba**. Center for the Black Music Research, Chicago, v.26, n.2, p.193, fall 2006.
- SADIE, Stanley; TYRRELL, John. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. England: Oxford University, 2001.
- STRAVINSKY, Igor. **Poética Musical**: Ed. El Acantilado, 2006.
- TRAN, Kim. *The Emergences of Leo Brouwer's Compositional Periods, The Guitar, Experimental Leanings, and The New Simplicity*. Senior Honor Thesis. Dartmouth College, 2007.
- ZANON, Fabio. **Leo Brouwer 60 Anos**. Violão Intercâmbio, São Paulo: n.º 33 ano VII Janeiro/ Fevereiro 1999.
- WOLFF, Anita (Ed.). *Britannica Concise Encyclopedia*. London: Encyclopedia Britannica Inc., 2006.



comp: 3

108

Anexo I -Primeiro gráfico detalhado da estrutura completa (primeiro movimento).



Anexo II - Segundo gráfico detalhado da estrutura completa (primeiro movimento).

\*contando a numeração estabelecida pela edição cubana

# LE DECAMERON NOIR



POUR GUITARE

LEO BROUWER  
(1981)

## I. La Harpe du Guerrier

## EL ARPA DEL GUERRERO

[illegible]

Handwritten musical score for a single melodic line, likely for a violin or flute. The score is written on ten staves, with various musical notations including notes, rests, and fingerings.

Key markings and annotations include:

- Staff 1:** *a*, *m*, *i*, *m*, *i*, *ten.*, *legato*, *97*, *C 6*.
- Staff 2:** *1<sup>o</sup> C4*, *2<sup>o</sup> ten. legato*, *a Tempo*, *mp*.
- Staff 3:** *mp*, *cresc.*, *mp*.
- Staff 4:** *f*, *mp*.
- Staff 5:** *f*, *XII VII*, *p*, *Tranquillo*, *p oscuro*.
- Staff 6:** *C 3*, *C 1*, *(C 4)*, *(2)*, *4*.
- Staff 7:** *C 7*, *dolce*, *poco*.
- Staff 8:** *C 4*, *Rall.*, *C 4*.

Handwritten numbers *58* and *98* are visible between the first and second staves. The score concludes with a double bar line on the tenth staff.

Tempo 1°

C1

*p*

Un poco sostenuto

C9

*p dolce sub.*  
*f*

C9

*poco ten.*

C6

*cresc.*

2°

C7

C9

*f*

*p*

*f marc.*

C5

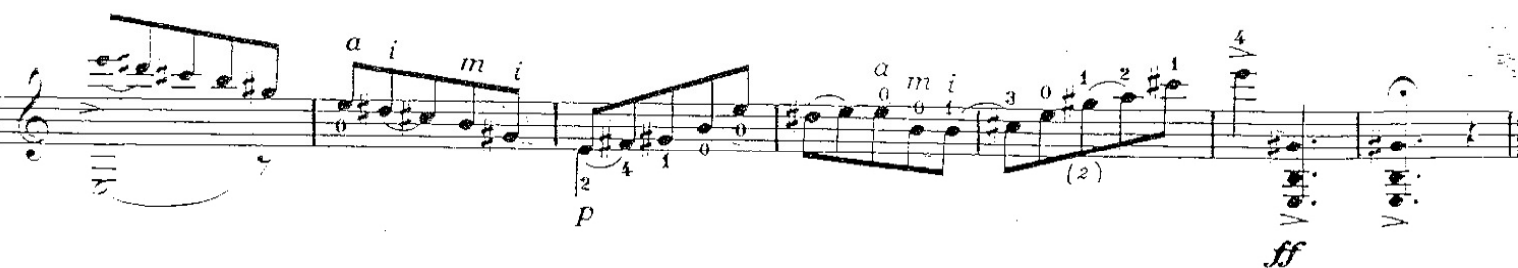
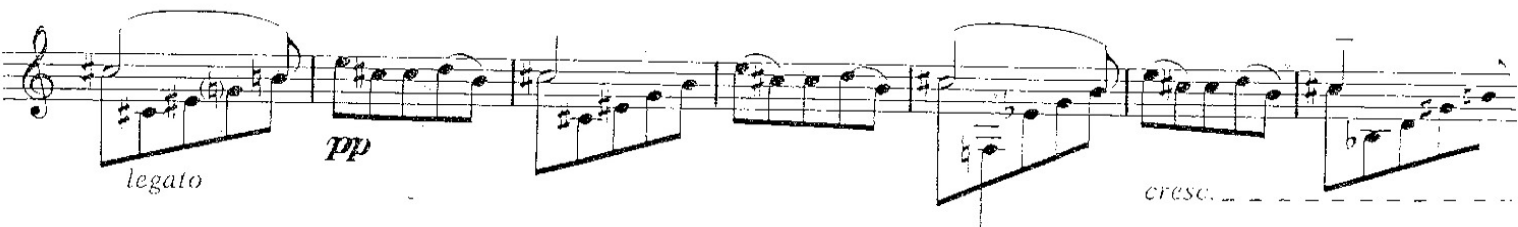
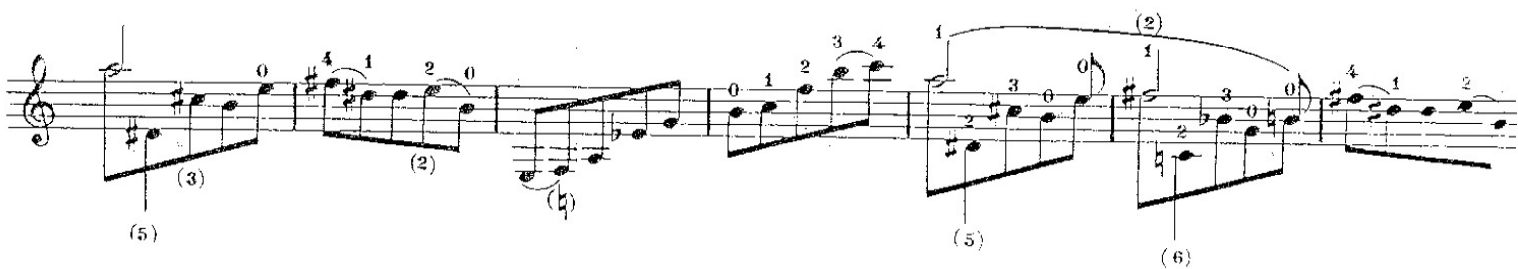
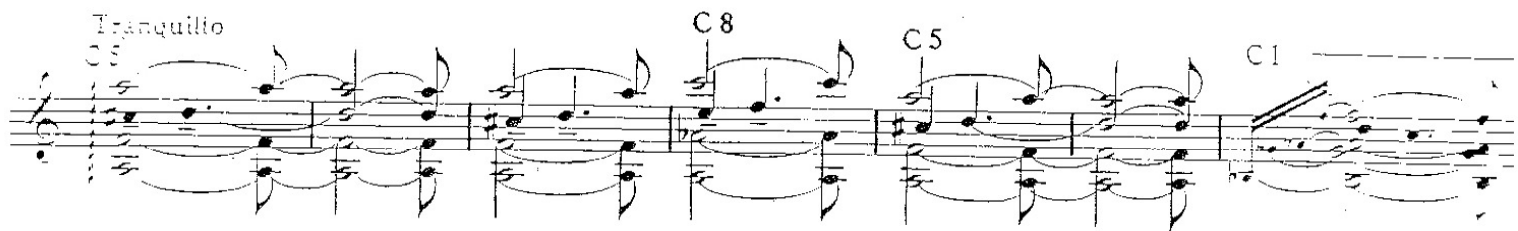
*p*

mf

*p*

*cresc*





LEO BROUWER  
1981

**B Presage**

The musical score is written on a single staff in 4/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first measure contains a whole note chord consisting of a descending chromatic scale from G#4 to D4. This is followed by a series of eighth notes: E4, F#4, G#4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G#5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G#6, A6, B6, C7, D7, E7, F#7, G#7, A7, B7, C8, D8, E8, F#8, G#8, A8, B8, C9, D9, E9, F#9, G#9, A9, B9, C10, D10, E10, F#10, G#10, A10, B10, C11, D11, E11, F#11, G#11, A11, B11, C12, D12, E12, F#12, G#12, A12, B12, C13, D13, E13, F#13, G#13, A13, B13, C14, D14, E14, F#14, G#14, A14, B14, C15, D15, E15, F#15, G#15, A15, B15, C16, D16, E16, F#16, G#16, A16, B16, C17, D17, E17, F#17, G#17, A17, B17, C18, D18, E18, F#18, G#18, A18, B18, C19, D19, E19, F#19, G#19, A19, B19, C20, D20, E20, F#20, G#20, A20, B20, C21, D21, E21, F#21, G#21, A21, B21, C22, D22, E22, F#22, G#22, A22, B22, C23, D23, E23, F#23, G#23, A23, B23, C24, D24, E24, F#24, G#24, A24, B24, C25, D25, E25, F#25, G#25, A25, B25, C26, D26, E26, F#26, G#26, A26, B26, C27, D27, E27, F#27, G#27, A27, B27, C28, D28, E28, F#28, G#28, A28, B28, C29, D29, E29, F#29, G#29, A29, B29, C30, D30, E30, F#30, G#30, A30, B30, C31, D31, E31, F#31, G#31, A31, B31, C32, D32, E32, F#32, G#32, A32, B32, C33, D33, E33, F#33, G#33, A33, B33, C34, D34, E34, F#34, G#34, A34, B34, C35, D35, E35, F#35, G#35, A35, B35, C36, D36, E36, F#36, G#36, A36, B36, C37, D37, E37, F#37, G#37, A37, B37, C38, D38, E38, F#38, G#38, A38, B38, C39, D39, E39, F#39, G#39, A39, B39, C40, D40, E40, F#40, G#40, A40, B40, C41, D41, E41, F#41, G#41, A41, B41, C42, D42, E42, F#42, G#42, A42, B42, C43, D43, E43, F#43, G#43, A43, B43, C44, D44, E44, F#44, G#44, A44, B44, C45, D45, E45, F#45, G#45, A45, B45, C46, D46, E46, F#46, G#46, A46, B46, C47, D47, E47, F#47, G#47, A47, B47, C48, D48, E48, F#48, G#48, A48, B48, C49, D49, E49, F#49, G#49, A49, B49, C50, D50, E50, F#50, G#50, A50, B50, C51, D51, E51, F#51, G#51, A51, B51, C52, D52, E52, F#52, G#52, A52, B52, C53, D53, E53, F#53, G#53, A53, B53, C54, D54, E54, F#54, G#54, A54, B54, C55, D55, E55, F#55, G#55, A55, B55, C56, D56, E56, F#56, G#56, A56, B56, C57, D57, E57, F#57, G#57, A57, B57, C58, D58, E58, F#58, G#58, A58, B58, C59, D59, E59, F#59, G#59, A59, B59, C60, D60, E60, F#60, G#60, A60, B60, C61, D61, E61, F#61, G#61, A61, B61, C62, D62, E62, F#62, G#62, A62, B62, C63, D63, E63, F#63, G#63, A63, B63, C64, D64, E64, F#64, G#64, A64, B64, C65, D65, E65, F#65, G#65, A65, B65, C66, D66, E66, F#66, G#66, A66, B66, C67, D67, E67, F#67, G#67, A67, B67, C68, D68, E68, F#68, G#68, A68, B68, C69, D69, E69, F#69, G#69, A69, B69, C70, D70, E70, F#70, G#70, A70, B70, C71, D71, E71, F#71, G#71, A71, B71, C72, D72, E72, F#72, G#72, A72, B72, C73, D73, E73, F#73, G#73, A73, B73, C74, D74, E74, F#74, G#74, A74, B74, C75, D75, E75, F#75, G#75, A75, B75, C76, D76, E76, F#76, G#76, A76, B76, C77, D77, E77, F#77, G#77, A77, B77, C78, D78, E78, F#78, G#78, A78, B78, C79, D79, E79, F#79, G#79, A79, B79, C80, D80, E80, F#80, G#80, A80, B80, C81, D81, E81, F#81, G#81, A81, B81, C82, D82, E82, F#82, G#82, A82, B82, C83, D83, E83, F#83, G#83, A83, B83, C84, D84, E84, F#84, G#84, A84, B84, C85, D85, E85, F#85, G#85, A85, B85, C86, D86, E86, F#86, G#86, A86, B86, C87, D87, E87, F#87, G#87, A87, B87, C88, D88, E88, F#88, G#88, A88, B88, C89, D89, E89, F#89, G#89, A89, B89, C90, D90, E90, F#90, G#90, A90, B90, C91, D91, E91, F#91, G#91, A91, B91, C92, D92, E92, F#92, G#92, A92, B92, C93, D93, E93, F#93, G#93, A93, B93, C94, D94, E94, F#94, G#94, A94, B94, C95, D95, E95, F#95, G#95, A95, B95, C96, D96, E96, F#96, G#96, A96, B96, C97, D97, E97, F#97, G#97, A97, B97, C98, D98, E98, F#98, G#98, A98, B98, C99, D99, E99, F#99, G#99, A99, B99, C100, D100, E100, F#100, G#100, A100, B100, C101, D101, E101, F#101, G#101, A101, B101, C102, D102, E102, F#102, G#102, A102, B102, C103, D103, E103, F#103, G#103, A103, B103, C104, D104, E104, F#104, G#104, A104, B104, C105, D105, E105, F#105, G#105, A105, B105, C106, D106, E106, F#106, G#106, A106, B106, C107, D107, E107, F#107, G#107, A107, B107, C108, D108, E108, F#108, G#108, A108, B108, C109, D109, E109, F#109, G#109, A109, B109, C110, D110, E110, F#110, G#110, A110, B110, C111, D111, E111, F#111, G#111, A111, B111, C112, D112, E112, F#112, G#112, A112, B112, C113, D113, E113, F#113, G#113, A113, B113, C114, D114, E114, F#114, G#114, A114, B114, C115, D115, E115, F#115, G#115, A115, B115, C116, D116, E116, F#116, G#116, A116, B116, C117, D117, E117, F#117, G#117, A117, B117, C118, D118, E118, F#118, G#118, A118, B118, C119, D119, E119, F#119, G#119, A119, B119, C120, D120, E120, F#120, G#120, A120, B120, C121, D121, E121, F#121, G#121, A121, B121, C122, D122, E122, F#122, G#122, A122, B122, C123, D123, E123, F#123, G#123, A123, B123, C124, D124, E124, F#124, G#124, A124, B124, C125, D125, E125, F#125, G#125, A125, B125, C126, D126, E126, F#126, G#126, A126, B126, C127, D127, E127, F#127, G#127, A127, B127, C128, D128, E128, F#128, G#128, A128, B128, C129, D129, E129, F#129, G#129, A129, B129, C130, D130, E130, F#130, G#130, A130, B130, C131, D131, E131, F#131, G

**C** Primer Galope de los Amantes  
 Poco a poco accel. — — — — —  
 (♩ = ♩) [× 4]  
*pp* (2<sup>0</sup>, 3<sup>0</sup>, 4<sup>0</sup>, = rapido)

*f* molto

*pp* crescendo

*a m*

(2) (2)

7

Allargando

**D** Presagio

**E** Declamato

*corto*

*tambora*

*p*

*f*

**F** Recuerdo (Tranquillo)

*mp*

*legato*

*o la boca*

*C 4*

*amplio en arco*

*marcato*

*lento magnifico de contralto*

**G** Por el Valle de los Ecos

Rapido (galopante)

(eco) (como resonancia)

*simile*

*f*

*resonante (eguale)*

*p sub. legato*

*pp*

*marcato (eguale)*

*f sub.*

(eco)

*p sub.*

*pp*

(simile)

*f*

(eco)

*p sub.*

*f*

(eco)

*p sub.*

*f*

*o la boca*

*o la boca*

*o la boca*

3 3 3

eco

*p*

(II poss.)

(eco)

*f*

*p sub. legato*

*f marcato*

(eco)

*p sub.*

*f marcato*

(eco)

*p sub.*

*f marcato*

(eco)

*p sub.*

*f marcato*

(eco)

*p sub.*

*f marcato*

Poco rall. ----- **H** Ritorno

ten.

*f marcato*

(eco)

*p sub.*

*f marcato*

(eco)

*p sub.*

*Koe (legando una dolcezza al amor)*

Rall. e dim. ---

*f* marcato *p sub.*

**I Epilogo (lento)**

*breve* *mf* *d. vibrar* *(laissez vibrer)* *mf* *ingraver 608* *concordar*

*mp* *p* *d. vibrar* *(pp)*

Rall. ---

**III. Ballade de la Demoiselle Amoureuse**

*BALLADA DE LA DONCELLA ENAMORADA*

*Ballade*

LEO BROUWER  
(1981)

Moderato

*P. i* *(5)* *0 1 3 0* *0 1 3 0* *0* *sempre lirico*

*(b)*

*sempre lirico* *concordar & dinamic*

Rall. --- Rit. ---

*a Tempo* C5

First system of musical notation, measures 1-4. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 1 starts with a forte (f) dynamic. Measure 2 has a (3) fingering. Measure 3 has a (2)(3) fingering. Measure 4 has a (5) fingering. The system ends with a 'pizz' (pizzicato) marking.

*Plú mosso*

Second system of musical notation, measures 5-8. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 5 has a piano (p) dynamic and a (4) 0 (4) fingering. Measure 6 has a piano (p) dynamic and a (4) 0 (4) fingering. Measure 7 has a piano (p) dynamic and a (4) 0 (4) fingering. Measure 8 has a piano (p) dynamic and a (4) 0 (4) fingering. The system ends with a (2) fingering and a forte (f) dynamic.

Third system of musical notation, measures 9-12. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 9 has a forte (f) dynamic. Measure 10 has a forte (f) dynamic. Measure 11 has a forte (f) dynamic. Measure 12 has a forte (f) dynamic. The system ends with a forte (f) dynamic.

C5

Fourth system of musical notation, measures 13-16. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 13 has a forte (f) dynamic. Measure 14 has a forte (f) dynamic. Measure 15 has a forte (f) dynamic. Measure 16 has a forte (f) dynamic. The system ends with a forte (f) dynamic.

C 2

*ff*

(4) Cedendo -- a Tempo

(4) (3)

*ff*

*P i p i p i*

C 2

*2 violoncellos*

*ff*

*P i p i p i*

C 1

*m*

*a*

*m*

*C 1*

*m*

*C 1*

*C 3*

*C 5*

*C 3*

First system of musical notation. The guitar part includes fret numbers (0, 4, 1, 4, 1) and fingerings (2, 1, 2). The bass part has a (2) marking.

Second system of musical notation. The guitar part has a C1 chord marking. The bass part has a 2 marking.

Third system of musical notation. The guitar part has C7 chords and a 'p i p i p i' marking. The bass part has a (6) marking.

Fourth system of musical notation. The guitar part has C7 chords, 'legato', and 'arm.' markings. The bass part has (5) and 0 markings.

Fifth system of musical notation. The guitar part has 'Rall.', 'Cedendo', 'Poco ritenuto', and 'legato' markings. The bass part has (5) and 0 markings.

Sixth system of musical notation. The guitar part has 'Tranquillo (T° I°)', 'Rall.', and 'Più mosso (T° II°)' markings. The bass part has 0 markings.

Seventh system of musical notation. The guitar part has a C2 chord, 'f marcato', and 'mp' markings. The bass part has 3, 4, 0, 3 markings.

Eighth system of musical notation. The guitar part has C2 and C4 chords and a 'p' marking. The bass part has 2, 4, 2 markings.



Handwritten notes: C5, G2, C7

Handwritten notes: (d. vib.)

Handwritten note: C5

Handwritten notes: *O preme...*  
*I miei...*

Handwritten notes: *mi p*, *a mi p*, *rasg.*

Handwritten note: C5

Handwritten note: C5

Handwritten notes: *f*, *p*, *mf*

Handwritten notes: *Un poco sostenuto*, *C7*, *mf cantando*

Handwritten notes: *poco*, *molto marcato*

Handwritten notes: *mi p*, *f*, *p*

Handwritten notes: *Tempo I°*, *al*, *Cedendo*, *C3*, *Rall.*, *pizz*, *pp*

COLECCIÓN GUITARRA

LEO BROUWER

# El Decamerón negro

para guitarra

- I. El arpa del guerrero
- II. Huída de los amantes por el valle de los ecos
- III. Balada de la doncella enamorada

# EL DECAMERÓN NEGRO

para guitarra

OP. 10, N.º 1  
1917

## I. El arpa del guerrero

(in 1) (♩ = 84-100)

Guitarra

*f* *p* *cresc.* *p* *cresc.* *f* *mp* *sub. cresc.* *f marcato* *p* *pp* *legato* *poco ten.* *cresc.*

44 C4 (lirico)

*riten.*

*p* 1ª volta  
*f* 2ª volta

50

*p* *a m i* *ten.*

C6

56 C4

1. *ten. legato*  
2. *a tempo*

*mp*

62

*p* *cresc.*

68

*p* *cresc.* *f*

73

79

XII VII

*mp* *tranquillo* C3

(♩ = 44)

85

C1 C4

91

C7

97

dolce

poco

103

C4

rall.

108

f

p

114

1<sup>a</sup>: p dolce

2<sup>a</sup>: f

120

Q9

poco ten.

126 1. *cresc.*  $\text{C}9$  2. ③ ④ ⑥

132 ⑥  $\text{C}9$  *f*

138 ② ③ *p* *i m a* *f marc.*

144  $\text{C}5$  ② ③ *p*

150 *p* *cresc.*

156 *p* *cresc.* *f*

161 *b*

166 *tranquillo* C5 C8

172 C1 C3 18 Tpo. I *p*

178

183 *legato pp*

189 *cresc . . . . .*

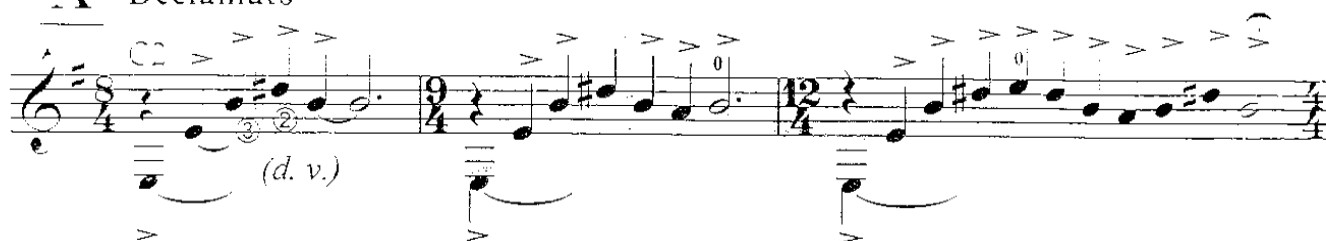
195 *Vivo f molto*

201 *ff*

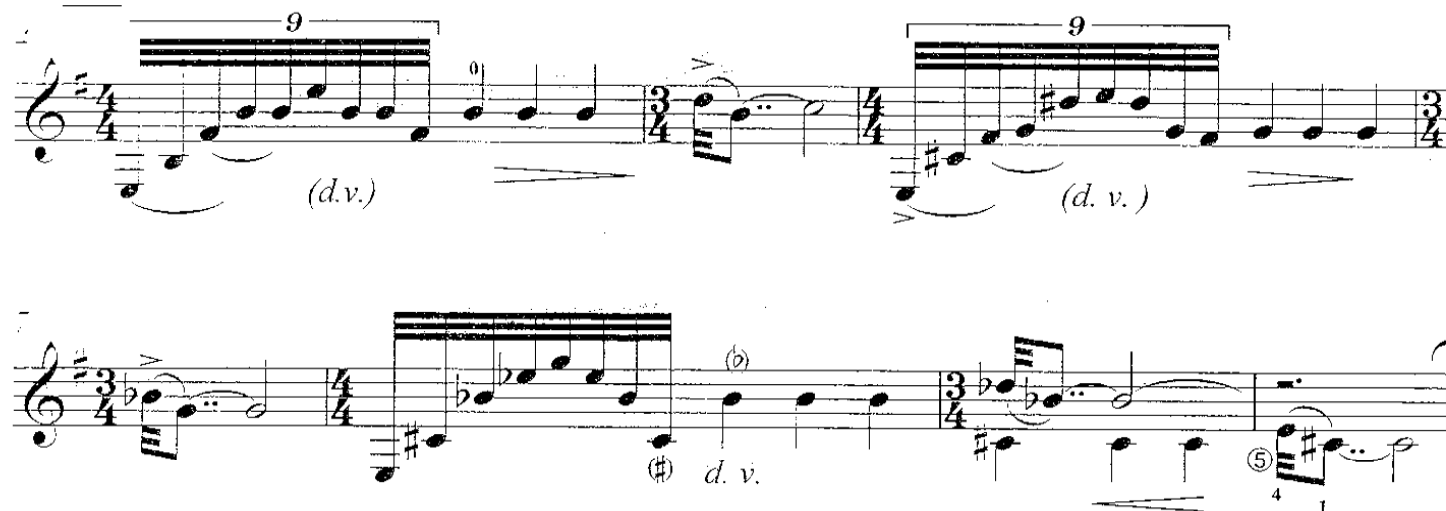
## II. Huída de los amantes por el valle de los ecos

## A Declamato

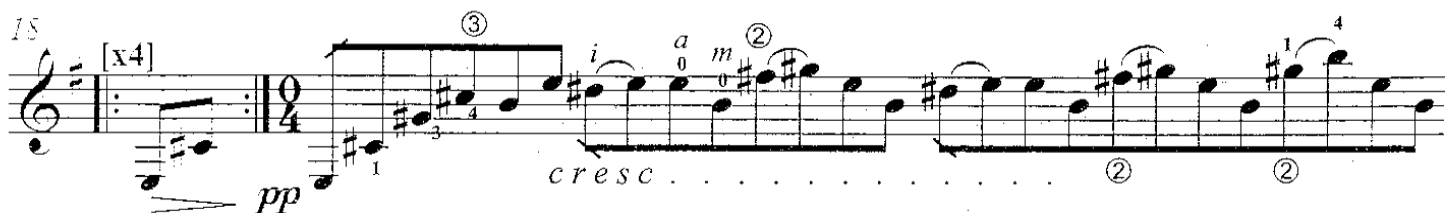
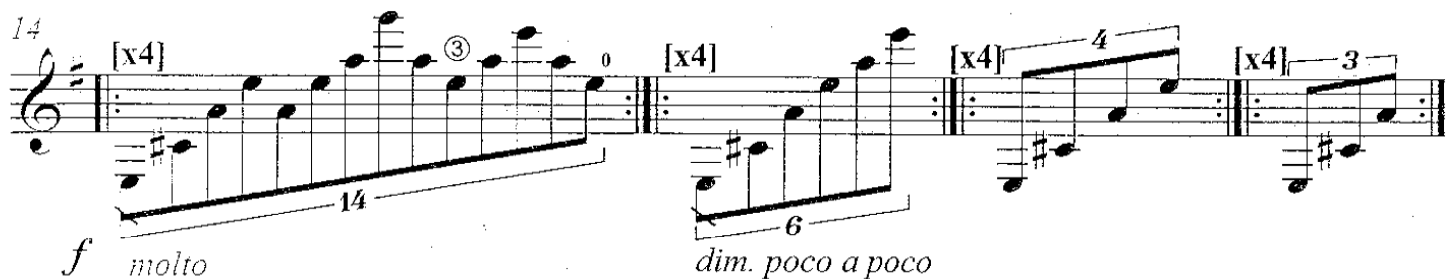
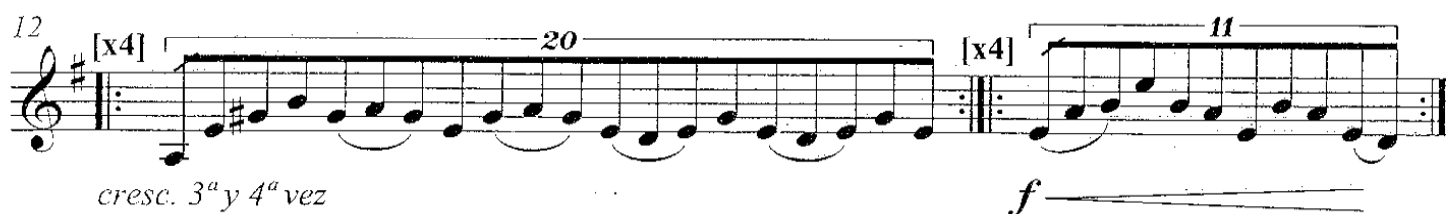
Guitarra



## B Presagio



## C Primer galope de los amantes





19

*ff*  
*allarg.*

**D** Presagio

**E** Declamato

20

*mp*  
*f*  
*breve*  
*tamb.*  
*p*

**F** Recuerdo (Tranquilo)

23

*f*  
*mp*  
*legato*

26

*f*  
*mp*  
*legato*

**G** "Por el Valle de los Ecos"

Rápido (galopante)

28

*f*  
*sub. p*  
*legato*

30

*f*  
*sub. p*  
*legato*

32

*f*  
*sub. p*  
*legato*

34 *f*

35 *(eco)*  
*sub. p*

36 *f* *simile*

37 *(II pos.)*  
*f*

39 *(eco)*  
*sub. p legato* *f marc. eguale* *(b)*

41 *(eco)*  
*p* *f marc.*

43 *(eco)*  
*sub. p* *f marc.*

45 (eco)

sub. *p* *f* marc. (3)

47

*f* (3)

**H** Retorno

49

*f* ten. marc. poco rall. . . . .

51 (eco)

sub. *p* *f* marc.

53 (eco)

sub. *p* *f* marc.

55

*p* sub. rall. . . . e dim. . . . . XII VII

**I** Lentamente

58

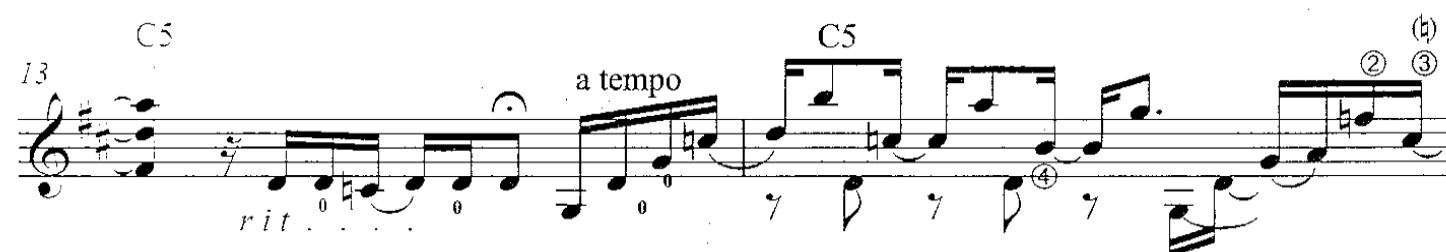
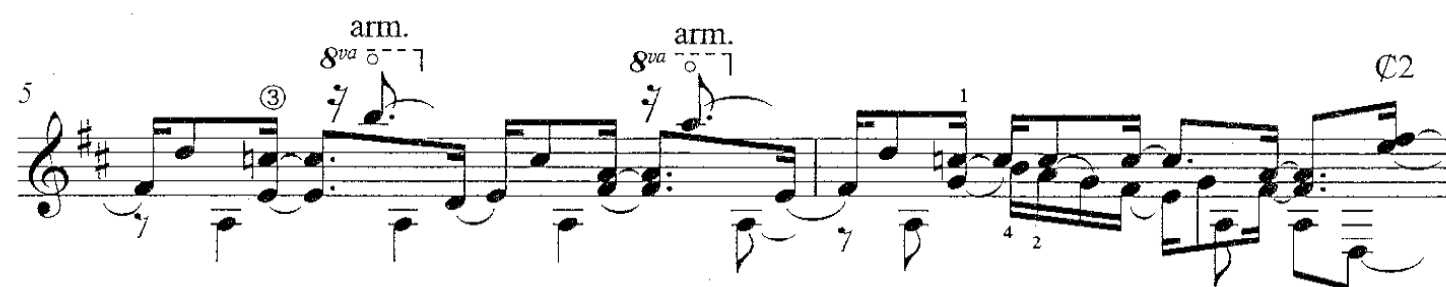
*mf* d.v. 9

62

*mp* *p* rall. d.v. arm. 4 5

## III. Balada de la doncella enamorada

Moderato (♩ = 63 - 66)

Guitarra  
⑥ = D

15 *pizz.* *s. nat.* *f* *humilis.*

17

19 *pizz.* *s. nat.*

21

23 *piu mosso* (♩ = 132 - 144)

*sfz* *f* *sempre ritmico e vivo*

25 *mf* *marcato il canto* *mp*

28 *sfz*

31

*sfz*

*p i p 2 i p*

34

*sfz*

*p i p 2 i p*

37

*sfz*

*p i p 2 i p*

40

*sfz*

*cediendo*

*p i p 2 i p*

43

*sfz*

*p i p 2 i p*

46

*sfz*

*p i p 2 i p*

49

*sfz*

*p i p 2 i p*

51

Q2

Q1

sfz

54

1

2

0 0 4 0 0 0

58

Q1

C3

5

leggero

61

2

3

5

(marc il basso)

63

C3

2

3

65

C3

1

4

1

0

2

3

1-1

a m i

a m i

p

68

Q1

6

0

The musical score consists of seven systems of staves, primarily in treble clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers in parentheses or circles. Performance instructions are written in Italian.

System 1: Treble clef, 4/4 time. Includes a C7 chord marking.

System 2: Treble clef, 4/4 time. Includes a C7 chord marking and fingerings (5, 4).

System 3: Treble clef, 4/4 time. Includes an 'arm.' marking, a 'mf' dynamic, a 'C1' marking, and fingerings (5, 1, 3). The bottom staff has a 'p' dynamic and fingerings (0, 0, 4, 0).

System 4: Treble clef, 4/4 time. Includes fingerings (0, 3, 0) and (0, 4), and the instruction 'cediendo (arm.)'.

System 5: Treble clef, 4/4 time. Includes a C7 chord marking, the instruction 'legato poco ritenuto', and a 'Tpo. I tranquillo' marking.

System 6: Treble clef, 4/4 time. Includes a 'rall. ....' marking and a 'Piu Mosso' marking.

System 7: Treble clef, 4/4 time. Includes a 'f marcato (articolato) p' marking and fingerings (5, 0, 5, 0, 5).



Handwritten musical score, measures 70-74. The notation includes treble and bass staves with various notes, rests, and dynamic markings. A *sfz* (sforzando) marking is present, followed by a *p* (piano) marking. A fermata is placed over a measure. Fingerings are indicated by numbers 2, 4, and 5.

Handwritten musical score, measures 75-79. The notation includes treble and bass staves. A *C7* chord symbol is written above the staff. Fingerings 3 and 5 are indicated.

Handwritten musical score, measures 80-84. The notation includes treble and bass staves with complex rhythmic patterns and fingerings (0, 1, 2, 3, 4, 5). A *(d.v.)* (double bar line) marking is present at the end of the system.

Handwritten musical score, measures 85-89. The notation includes treble and bass staves. A *(d.v.)* marking is present. Fingerings 1, 2, 4, and 5 are indicated. A *m i* (melisma) marking is present.

Handwritten musical score, measures 90-94. The notation includes treble and bass staves. A *C5* chord symbol is written above the staff. A *p* (piano) marking is present. A fermata is placed over a measure.

Handwritten musical score, measures 95-99. The notation includes treble and bass staves. A *C5* chord symbol is written above the staff. A *p* (piano) marking is present. A fermata is placed over a measure. Fingerings 1, 2, 4, and 5 are indicated.

Handwritten musical score, measures 100-104. The notation includes treble and bass staves. A *C1* chord symbol is written above the staff. A *p* (piano) marking is present. A fermata is placed over a measure. Fingerings 1, 2, 4, and 5 are indicated.

104

C5

*p*

106

*un poco marc.*

*poco*

④

108

C7

*p*

*lunga*

**Tpo. I**

*al  $\text{♩}$  y  $\text{♩}$*

*un poco sostenuto ma legato*

110

C3

*cediendo*

*pizz*

*p*

*João*

1981